Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec[1]

MAEYAMA Yû

L'objet principal de cette étude, autrement dit le corpus désigné dans le titre, est constitué par un ensemble de notes manuscrites ou dactylographiées, destinées à la rédaction de *La Disparition*, et réparties par Perec lui-même en deux catégories : d'une part les « Brouillons », formant environ trois cents pages, et d'autre part un certain nombre de feuillets rangés dans une chemise affichant cette exergue pseudo-roussellienne : « Comment j'ai écrit certain de mes livres ».

La rareté des recherches, ou même des remarques, consacrées aux écrits préliminaires du grand lipogramme en *e*[2] — d'autant plus notable si l'on pense aux nombreuses études concernant ceux de *La Vie mode d'emploi* — suffirait seule à justifier l'exploration de cet « avant-texte » relativement méconnu, ainsi que la reconnaissance de ses différents contenus. A la lumière de ce travail proprement philologique, on entamera dans un second temps l'analyse du processus et des procédés créatifs de *La Disparition* : il s'agit de savoir, en effet, comment Georges Perec a écrit l'un de ses livres.

1. L'avant-texte de *La Disparition* : un aperçu

Les documents avant-textuels de *La Disparition* sont aujourd'hui consultables sous forme de photocopies ou de microfilms dans le cabinet de l'Association Georges Perec (AGP). Le classement suivant pourrait en être proposé, appuyé sur quatre séries principales :

- La liasse dactylographiée n° 85, 1, 1-313 d.[3]

Il s'agit de la mise au net la plus proche de la version finale. Le texte a été conservé par

---

[1] Je tiens à remercier ici Mme Ela Bienenfeld et Mme Suzanne Lipinska, qui m'ont autorisé à consulter les archives de Georges Perec.

[2] Il convient de ne pas négliger pour autant plusieurs travaux importants, auxquels on renverra dans le cours de cette étude : Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », *L'Ecriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, Paris CNRS-Editions, 1991 ; Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Magné, Université de Toulouse le Mirail, 1992 ; Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, Université Paris 8, 1995.

[3] La numérotation documentaire de l'AGP respecte le classement adopté par l'écrivain. La cote « 85, 1, 1-313 d. » correspond donc aux pages 1 à 313, d(ernière) de la première des unités appartenant au dossier n° 85, dont l'ensemble était contenu dans une même enveloppe.

Perec avec le brouillon du prière d'insérer rédigé par Bernard Pingaud et plusieurs coupures de journaux rendant compte du livre publié. Par rapport à ce dernier, le « tapuscrit » ne présente que des modifications de détail, y compris la suppression du dernier *e* persistant (n° 85, 1, 231) ; il y manque pourtant un certain nombre de pièces rapportées : « Faux Sursis pour Anton Voyl » (p. 56)[4], liste d'oxymores énumérant les conditions requises pour annuler l'occis-mort du personnage ; « l'anglais » (p. 63), citation du *Gadsby* d'Ernest Vincent Wright ; une partie des « Métagraphes » à apporter de Nerval et de Lord Hollande (pp. 314-315). Font également défaut les deux contributions de Jacques Roubaud : le poème épigraphe « La Disparition » (p. 9) et le passage consacré aux « Maths » (pp. 62-63), ainsi qu'une des traductions lipogrammatiques des sonnets de Baudelaire, « Nos chats » (p. 124), textes inclus dans les manuscrits précédents :

- Le manuscrit « du Moulin (d'Andé) » (ce document n'a pas de cote propre dans le classement de l'AGP)

Appelé ainsi d'après l'endroit où l'écrivain a rédigé *La Disparition*, ce texte est considéré comme le manuscrit définitif précédant le « tapuscrit ». C'est cette version que Marc Parayre étudie dans sa thèse de doctorat, établissant une liste de variantes par rapport au roman publié[5], et dans laquelle il remarque la présence de plusieurs documents annexes : une table des matières, des dessins dont l'un servira pour la couverture de la première édition, des copies d'élève dont chacune s'intitule « Français » et dont l'une est effectivement intégrée au livre sous ce titre (pp. 60-61)[6], ainsi qu'un tableau généalogique de personnages, qui fera l'objet d'un commentaire ultérieur. Quant à l'état du texte, on se reportera aux propos de Marc Parayre :

> Si l'ensemble est entièrement rédigé, on peut noter cependant certaines retouches dont l'ampleur et l'importance varient considérablement puisqu'elles vont de la seule modification de détail — simple correction orthographique ou changement de vocable — au rajout ou à la suppression de pages entières[7].

Ces « retouches » se révèleront pourtant moins anodines par confrontation avec un autre manuscrit :

- Le manuscrit n° 86, 5, 1-111 d.

---

[4] Les références à la version finale publiée renvoient à la deuxième édition Denoël.

[5] Voir Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 547-628.

[6] Cf. *ibid.*, p. 401 : « On appréciera d'ailleurs le fait — que l'on perçoit hélas seulement lorsqu'on étudie le manuscrit — que l'un de ces écrits correspond effectivement à une copie d'élève, une authentique composition française, sur un sujet donné dans une classe de seconde A du Lycée de Louviers le mercredi 3 avril 1968. »

[7] *Ibid.*, p. 321.

Ce manuscrit microfilmé est curieusement lacunaire, du point de vue matériel plutôt que littéral. Comme le note un texte d'avertissement joint par l'AGP, les pages 34 à 37, 44 à 47, 116 à 119 ont disparu, ainsi que la suite de la page 124. L'avertissement révèle par la même occasion le peu d'intérêt accordé à cette disparition, au nom de la considération (injustifiée) qu'il ne s'agirait là que d'une reproduction imparfaite du manuscrit « du Moulin », qui en comblerait donc les manques, puisque « l'AGP dispose d'une photocopie complète et d'un microfilm du manuscrit original qui se trouve au Moulin d'Andé et qui appartient à Mme Suzanne Lipinska[8]. » Ainsi le manuscrit n° 86-5 figure-t-il dans le catalogue de l'AGP sous la fausse désignation de « manuscrit définitif (?) ». C'est aussi ce qui est affirmé dans la thèse de Hans Hartje, qui y voit une reproduction « partielle du ms (complet) dit "du moulin d'Andé" »[9].

La différence entre les deux textes est-elle trop minime pour attirer l'œil ? Car ce que l'on appelle le manuscrit « du Moulin » n'est certes rien d'autre qu'une version modifiée du manuscrit n° 86-5 : sur le *même support matériel*, Perec a effectué des « retouches » — correspondant en fait à celles que mentionne Marc Parayre. Comme le suggère ce dernier, les remaniements ne se limitent pas à des modifications de détail. C'est au cours de cette étape que Perec insère dans le texte l'« Avant-propos », les contributions d'autres membres de l'OuLiPo et de ses camarades du Moulin d'Andé[10], ainsi que les numéros de chapitre suivis de titres-résumés[11], ajoutant, raturant ou intervertissant des pages.

La comparaison avec le manuscrit n° 86-5 devient dès lors indispensable pour approfondir l'appareillage de celui « du Moulin », en particulier l'enchevêtrement de sa pagination. La liste des variantes dressées par Marc Parayre a montré que cet avant-texte postérieur rassemblait des feuillets différents sous le même numéro de page. C'est que Perec y a intercalé de nouvelles pages sans transformer la pagination établie pour le manuscrit n° 86-5. Par exemple les trois pages « 20 », distinguées dans la liste de Parayre en 20 A, B et C, correspondent en fait respectivement à :
- la page 18 du manuscrit n° 86-5, substituée à la page 20 en fonction des retouches ;
- une page réécrite par Perec pour remplacer cette copie retouchée, finalement raturée tout entière ;
- la page 20 du manuscrit n° 86-5[12].

---

[8] Cet avertissement se situe à la tête du manuscrit n° 86-5 microfilmé. Aujourd'hui l'AGP conserve deux photocopies du manuscrit « du Moulin » respectivement intitulées « *La Disparition* : photocopie de ms (appartenant à Suzanne Lipinska) » et « photocopie de ms de *La Disparition* : fait au Moulin d'Andé par Jacques Lederer pour AGP ».
[9] Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 194. Cependant Hartje indique également que l'AGP dispose de la photocopie d'un autre manuscrit mis au net différent de celui du « Moulin », mais sans donner plus de détail. Cf. *ibid.*, p. 166, note 245.
[10] Ce rajout entraîne nécessairement certaines modifications du récit lors du passage du manuscrit n° 86-5 à celui « du Moulin ». Pour un répertoire général des contributions, voir Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 404-406.
[11] La division des chapitres n'a pas encore été effectuée dans le manuscrit n° 86-5. Cet article reviendra de manière récurrente sur cette articulation tardive du récit.
[12] Voir l'annexe 1 pour un examen de l'ensemble du problème.

Il arrive ainsi que la stratification d'un état du texte ne puisse être établie que par rapprochement avec d'autres étapes du processus d'écriture, auxquelles il convient d'ajouter un dernier maillon. Lequel s'avère être lui-même une sorte de microcosme dont il va s'agir de retrouver le *bon ordre* !

- Les notes préparatoires (« Brouillons » et « Comment j'ai écrit certain de mes livres »[13])

Il faut l'affirmer d'emblée : cet ensemble est d'une nature radicalement différente des précédents et ne possède aucune sorte de cohérence interne. Sous le terme de « Brouillons », Perec a réuni un amas de notes distinct de celles du dossier « Comment j'ai écrit certain de mes livres ». Cette collection ne contient pas uniquement des versions imparfaites du travail définitif : Perec y fourre également toute sorte de morceaux qui ne prendront jamais place dans l'œuvre achevée. On y trouve non seulement des notes manuscrites et dactylographiées, très diverses en qualité, quantité ou du point de vue de leur structure, mais aussi bon nombre de dessins dont la plupart semblent n'avoir aucun rapport avec les notes elles-mêmes[14], le tout rédigé ou tracé sur des supports également variés : papier-listing, page de sismogramme (ou d'électrocardiogramme ?), feuille de carnet ou de cahier, feuillet mobile, ou verso de tract appelant à manifester contre la guerre du Viêt-Nam. On pourrait même douter de leur cohérence en tant que notes préparatoires pour *La Disparition*. En quoi une coupure de presse relatant un conflit autour des droits éditoriaux de *Locus Solus* (n° 86, 1, 88 r°) ou un prospectus d'hôpital expliquant la maladie de Jaccoud-Osler (n° 86, 1, 91) peuvent-ils avoir servi pour la préparation du roman ?

Ce désordre apparent se confirme à l'intérieur de chaque feuillet. Le folio manuscrit n° 86, 1, 5, dont on peut voir la transcription en annexe 2 de cet article, en est un exemple typique. On pense à des pièces de puzzle éparses. L'attention sera sans doute immédiatement attirée par le grand « W » encadré et par tous les mots suggérant une intention métatextuelle en rapport avec certains éléments fondamentaux du livre — « AZ court d'un », évidente évocation du nom de lieu d'« Azincourt », ou « Un Albanais ! / Un Albinos ! », qui relie à la notion de « blanc » un autre lieu capital du récit. Il faut en revanche un examen plus soutenu pour remarquer que ce folio entreprend l'élaboration des

[13] La cote n° 86, 1, 1 à 115 d. et n° 86, 4, 1 à 7. Ces deux documents sont reproduits sur le microfilm contenant le manuscrit n° 86-5, au même titre que le brouillon du compte rendu du livre par Marcel Bénabou, intitulé « La lettre perdue » mais qui sera finalement publié sous le titre « Autour d'une absence » (n° 86, 2, 1, 1 à n° 86, 2, 3, 7 d.), ainsi que la coupure d'un autre compte rendu, par R.-M. Albérès (n° 86, 3, 1 : texte souvent cité en exemple de critique resté aveugle à l'omission du *e*) et qu'un texte bulgare inconnu, qui s'avère être une traduction de la première page de *La Disparition* (n° 86, 3, 2 à 3). Sur ce dernier point, voir : Sònia Pérez Baqués, « Au sujet du texte bulgare se trouvant dans les manuscrits de *La Disparition* », inédit, consultable dans l'AGP.

[14] C'est aussi le cas du « Cahier des charges » de *La Vie mode d'emploi* étudié par Bernard Magné : voir ses « Espèces d'espaces écrites », in *Brouillons d'écrivains*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001. Dans les notes préparatoires de *La Disparition*, on y remarquera cependant quelques dessins de figures présentant une structure fractale ou d'emboîtement qui évoque celle du roman. Voir n° 86, 1, 70 et n° 86, 1, 85, 1 à 3 d.

paragraphes qui s'intègreront aux pages 135 à 139 du texte publié ou, plus précisément, dans la partie du manuscrit n° 86-5 qui en constitue l'origine. Par exemple, les fragments dispersés dans le folio de manière verticale — « parlant dans un jargon plutôt dur à saisir », « la squaw annonçant un à un l'instruction à accomplir puis la faisant non sans plaisir », « joignant l'action au discours », et « la squaw clamait l'oral canon du gd Satchmo, an » — se combinent ainsi dans le manuscrit :

> Parlant un jargon plutôt dur à saisir, la squaw clamait l'oral canon du grand Satchmo, annonçant un à un l'instruction à accomplir puis, joignant l'action au discours, la faisant, non sans un soin vigilant qui faisait plaisir à voir. (n° 86, 5, 50)[15]

S'il est vrai que la composition de certaines pièces peut s'éclairer ainsi — cas heureux, mais loin d'être systématique —, le document conduit à interroger la nature d'un processus de création littéraire fondé sur une suite de fragments si disloqués. En dernière analyse, il se pourrait qu'une telle discontinuité ne témoigne pas nécessairement d'un état encore balbutiant du projet. L'expression est trop concise, concrète et compacte pour être rapportée à un stade préliminaire au cours duquel l'écrivain se serait contenté d'élaborer le plan de son récit. Tout semble plutôt indiquer que ces membres de phrases étaient d'emblée destinés à figurer dans la mise au net — à moins que Perec n'ait voulu décomposer un paragraphe déjà achevé, pour on ne sait quelle raison.

L'hypothèse selon laquelle le folio n° 86, 1, 5 renverrait à un état plus ou moins avancé de la rédaction rappelle un autre type de désordre affectant ces documents : manque d'une mise en ordre, au sens littéral, qui classerait les feuilles en fonction du développement du travail. Si le folio n° 86, 1, 5 figure parmi les premières feuilles des « Brouillons », comme en témoigne sa cote, c'est plus de cinquante feuillets plus loin qu'on trouvera une liste de « verbes à l'infinitif sans E » (n° 86, 1, 62, 1 et n° 86, 1, 62, 2 v° d.). Par ailleurs, la mise au net dactylographiée de « Nos chats » (n° 86, 1, 83) précède de façon isolée sa propre ébauche (n° 86, 1, 108) mêlée aux derniers folios et portant la date du jeudi 16 novembre 1967, moment où Perec, sans aucun doute, commence à peine à travailler sur son lipogramme[16].

Néanmoins le puzzle des notes préparatoires pour *La Disparition* ne doit pas empêcher d'établir la portée fonctionnelle de cet ensemble et d'en délimiter la chronologie. Deux types de documents ont été dégagés, constituant autant de points de départ vraisemblables à l'accroissement du texte : d'une part la recherche lexicale, qui relève du travail lipogrammatique le plus élémentaire, et d'autre part la réécriture littéraire, présente dès les premiers moments du parcours. À l'inverse, on

[15] Paragraphe correspondant à la page 136 du texte publié avec une seule différence : le personnage de la Squaw figure dans le manuscrit sans S majuscule. Le remplacement de la minuscule par la majuscule (et vice verca) constitue une des variantes principales entre le manuscrit et la version finale, comme l'indique Marc Parayre. Cf. *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 326.

[16] On reviendra plus tard sur le problème chronologique de la rédaction de *La Disparition*.

pourrait proposer une paire de folios (n° 86, 1, 61, 2 et n° 86, 1, 61, 3 : voir la transcription dans l'annexe 3) comprenant l'une des multiples ébauches de la table des matières. Il est difficile d'accepter l'opinion de Hans Hartje, pour lequel cette table des matières renverrait à « un manuscrit perdu »[17], dans la mesure où les chiffres jouxtant les numéros des chapitres sept à vingt-six correspondent exactement à la pagination du manuscrit « du Moulin » : auquel, rappelons-le, Perec ajouta la division en chapitre sur le support même du manuscrit n° 86-5[18]. Il convient toutefois de noter que les titres-résumés insérés à ce moment-là ne concordent pas forcément avec cette table, encore en voie d'élaboration et trouée de cases vides. La rédaction de cette paire de folios doit donc être chronologiquement située à la charnière des deux manuscrits mis au net : hypothèse qui expliquerait aussi l'absence de numéros de page pour les chapitres un à six, destinés à des retouches radicales interdisant d'en fixer la pagination à ce moment-là[19].

Ainsi ces notes préparatoires révèlent-elles toute leur étendue. Elles incluent la première étape du travail aussi bien que la préparation du manuscrit définitif — bref, la plus grande durée possible ? À ce propos, ajoutons que ce *terminus ad quem* pourrait lui-même n'être que provisoire : on trouve en effet parmi les folios un inventaire de mots monovocaliques en *e*, par la suite intégrés dans *Les Revenentes* (n° 86, 1, 61, 4 r°). Cette note préparatoire excède donc potentiellement le cas de *La Disparition*.

2. Procédé roussellien et manuscrit « annulé »

Dans ce creuset d'idées et de matériaux fictionnels, l'ensemble intitulé « Comment j'ai écrit certain de mes livres » tient une place spécifique. Ces pages instaurent une espèce d'ouvroir destiné à l'élaboration de jeux de mots métatextuels. Parmi tous ceux que Perec incorpore dans son œuvre, ceux-ci seront formés de la manière la plus systématique et *ipso facto* la plus fidèle aux procédés exposés par Raymond Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. On en trouvera un extrait de transcription dans l'annexe 4. Grâce au déchiffrement du mécanisme métatextuel de *La Disparition* établi par Marc Parayre — et quoiqu'il s'agisse en l'occurrence de suivre une route inverse à la sienne pour revenir du pré-texte au texte — les résultats de cette élaboration cryptographique sont aisément repérables dans la version publiée, répartis dans trois passages strictement délimités qui relatent :

- les cinq formes de mort frappant les enfants d'Amaury Conson, Aignan, Adam, Ivan, Odilon et Urbain (p. 59 : cf. n° 86, 4, 3 r°)[20] ;

[17] Cf. Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 166.
[18] Voir *supra* p. 3 et la note 11.
[19] Voir l'annexe 1.
[20] « Comment j'ai écrit certain de mes livres » ne contient cependant pas les notes concernant Aignan et

- les six moyens par lesquels Maximin assassine ses frères, Nicias, Optat, Parfait, Quasimodo, Romuald et Sabin (pp. 248-256 : cf. n° 86, 4, 1 et 6) ;
- les cinq façons de mourir proposées à Arthur Wilburg Savorgnan par Aloysius Swann (pp. 300-303 : cf. n° 86, 4, 7).

Il serait inutile de répéter les résultats de l'étude de Marc Parayre[21] ou, à plus forte raison, de celle de Hans Hartje, qui confronte déjà cet ensemble de notes avec le texte achevé[22]. Bornons-nous à confirmer que ce n'est nullement par coïncidence que ces trois passages concernent la mort et, de surcroît, portent sur des séries de frères (Savorgnan mis à part). Il s'agit en effet de définir, en fonction d'une même règle préalablement fixée, la suppression de personnages constitués, ainsi que l'indique leurs initiales, par la personnification des lettres de l'alphabet. Cette disparition reproduit donc celle qu'a préalablement déterminée la contrainte du lipogramme, l'anéantissement de la famille représentant la destruction concomitante et collective du système alphabétique. C'est pourquoi le principe de « Comment j'ai écrit certain de mes livres » est fondé sur la recherche de lettres destinées à la *négation* : chaque signe est combiné avec « sans », « non », « pas », « a[n]- », ou avec « mort » ou « tu[er] », pour produire diverses tautologies engendrant la narration — « sans I » : un bar, soit un poisson, avale Ivan à Zanzibar ; « mort à N » : Nicias meurt d'un coup à l'aine ; « an-U » : Savorgnan pourrait être écrasé par une statue de Rodin, en l'occurrence un nu, etc.

A l'instar du procédé de Roussel, la fiction se crée exclusivement par le moyen du jeu de mots. Dans le cas de Perec, il s'agit d'aboutir à un récit lipogrammatique qui puise ses ressources en lui-même et de démontrer en conséquence la productivité « involutive » de la contrainte. Les propos de Jacques Roubaud sont bien connus :

> La contrainte y est à la fois principe de l'écriture du texte, son mécanisme de développement, en même temps que son sens : *la Disparition* est roman d'une disparition qui est la disparition du *e*, et est donc tout à la fois le roman de ce qu'il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte[23].

Sous cet aspect de fictionnalisation de la contrainte, le dossier « Comment j'ai écrit certain de mes livres », pour restreints que soient son envergure et sa portée, joue dans la création de *La Disparition* un rôle effectivement capital, symbolique même, et n'usurpe sans doute pas son titre.

Les conséquences du procédé pourraient être constatées dans l'élaboration des étapes du travail sur l'œuvre. Le repérage est possible grâce à l'intermédiaire constitué par un manuscrit mis

---

Adam, non plus que Yvon, sixième frère alors vivant.

[21] Chacun de ces trois passages est respectivenent analysé dans les pages 344-345, 163-189 et 346-352 de *Lire* la Disparition *de Georges Perec*.

[22] Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, *op. cit*., pp. 152-156.

[23] « La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 55.

au net, distinct des deux déjà cités[24] et portant l'inscription « annulé ». Des fragments de celui-ci sont mêlés aux « Brouillons ». La plus grande partie de ce manuscrit « annulé » (appelé désormais ainsi) semble être perdue. Seuls demeurent quelques feuillets numérotés de 116 à 121 (n° 86, 1, 67, 1 r° à 3 v° d.). Ces six pages, dont la première est transcrite dans l'annexe 5, contiennent plusieurs passages peu différents du texte publié, alors que leur composition s'avère être dans un état manifestement inachevé : les premières lignes correspondent à un passage situé à peu près au début du chapitre vingt-deux du texte final — rappelons que la division en chapitres n'existe pas avant le manuscrit « du Moulin » — dans lequel Aloysius Swann interroge Savorgnan sur les circonstances de la disparition d'Amaury Conson ; dans cette version antérieure, le dialogue de Swann et de Savorgnan se poursuit avec les paragraphes qui composeront le monologue de Swann dans le texte publié, terminant le vingt-sixième chapitre et donc le roman. Ainsi le manuscrit « annulé » ignore-t-il encore non seulement les explications sur la mort de Conson, mais aussi tous les épisodes de la version finale qui surviendront entre ces palabres, y compris le fratricide de Maximin et le discours de Swann recommandant à Savorgnan diverses manières de mourir. On peut très légitimement supposer que, dans le reste égaré de ce manuscrit, Amaury n'a pas encore les enfants qu'il est destiné à perdre par la suite. Le procédé de « Comment j'ai écrit certain de mes livres » permet d'attribuer au manuscrit « annulé » l'innovation décisive du point de vue à la fois métatextuel et narratif. Ou plutôt il est peut-être plus pertinent de dire que c'est cette innovation même qui provoque l'annulation de la mise au net pour donner lieu au projet d'une nouvelle version[25].

A la lumière du projet postérieur, le manuscrit « annulé » offre en outre, sur la rédaction du roman, des révélations amenant à remettre en cause les commentaires à ce sujet de l'auteur lui-même ou plutôt du « Scriptor », selon la terminologie de l'œuvre. Dans le « Post-scriptum » du livre, l'intégration tardive du procédé roussellien semble avouée de façon rétrospective :

> Ainsi naquit, mot à mot, *noir sur blanc*, surgissant d'un canon d'autant plus ardu qu'il apparaît d'abord insignifiant pour qui lit sans savoir la solution, un roman [...].

---

[24] Les manuscrits mis au net de *La Disparition* ont en commun d'être rédigés avec un crayon feutre identique, d'être paginés et de comporter, à côté des numéros de page, un chiffre romain toutes les quatre pages. Toutefois, dans le manuscrit « du Moulin », cette numérotation régulière est perturbée sous l'effet des retouches déjà mentionnées.

[25] Cependant, l'identification du manuscrit « annulé » reste soumise à des réserves. Ce n'est peut-être pas un hasard si la première page de ce texte fragmentaire partage le même numéro, 116, avec une des lacunes dont le manuscrit n° 86-5 est troué (*i. e.* manque des pages 116 à 119 : voir *supra* p. 3). La fin de la page 115 de ce dernier se relie en effet parfaitement à la page 116 de l'autre. Cette concordance, en soi, permettrait certes de supposer que les pages du manuscrit « annulé » sont celles qu'a perdues le manuscrit n° 86-5. Néanmoins, la comparaison des pages 120-121 des deux manuscrits — les seules que chacun d'eux conserve en commun — dément cette hypothèse : le manuscrit n° 86-5 intègre en effet dans ces pages l'épisode de Maximin, complètement inconnue du manuscrit « annulé ». Il en résulte au bout du compte qu'il s'agit certainement des deux versions manuscrites distinctes, qui pourraient avoir partiellement la même origine : ce qui renvoie aux relations entre le manuscrit n° 86-5 et celui « du Moulin ».

> Puis, plus tard, s'assurant dans son propos, il [= le Scriptor] donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir tout à fait, la Loi qui l'inspirait, Loi dont il tirait, parfois non sans friction, parfois non sans mauvais goût, mais parfois aussi non sans humour, non sans brio, un filon fort productif, stimulant au plus haut point l'innovation. (p. 311)

Ce propos paraît certes replacer le procédé dans la progression générale du travail. Les épisodes provenant de « Comment j'ai écrit certain de mes livres » se seraient incorporés au texte en tant qu'étape parcourue « pour finir » : c'est-à-dire, non pas en suivant « pas à pas la filiation du roman » déjà structuré, mais en « constituant » de nouveaux épisodes. Dans la réalité, pourtant, l'écriture du « Post-scriptum » n'est pas ultérieure au plan des épisodes : cette prétendue rétrospection n'est qu'une prédiction par rapport au procédé. Le passage n'a même pas été écrit à titre de postface, mais provient d'un long discours situé *à l'intérieur du récit* dans le manuscrit « annulé » : Perec l'en extraira par la suite en guise de conclusion. Dans cette version antérieure, le dialogue mentionné plus haut entre Swann et Savorgnan n'est pas simplement l'anticipation du vingt-sixième et dernier chapitre du texte publié, mais porte aussi, dans le discours infatigable de Swann, la genèse de cette postface future et déjà presque achevée. Swann, au nom de cygne/signe blanc, qui pour cette raison cause la mort des autres personnages incarnant l'alphabet, use là de son privilège pour *épiloguer*, en tant qu'« individu hors du coup, un adjoint, un substitut du pouvoir, un doublon, non bourdon » (n° 86, 1, 67, 2 r°), sur le roman dans lequel il est inclus aussi bien que sur l'écriture du « scrivain » (*ibid.*), soit du « Scriptor » futur, son créateur. Mise en abyme aporistique[26], qui s'avère évidemment être à l'origine du « Post-scriptum » dans lequel le « Scriptor » est désigné à la troisième personne : il y avait là quelqu'un qui parle de son *moi*.

Telle est déjà la façon dont Perec, au moment du manuscrit « annulé », achève la synthèse de son lipogramme, sans la réorganiser encore en fonction du développement du travail à venir. Il en résulte que le projet de « Comment j'ai écrit certain de mes livres » dépasse le point d'arrivée présenté au lecteur par le « Scriptor », autrement dit la déclaration officielle qui prétend expliquer comment l'écrivain a effectivement écrit son livre. Finalement, Perec ne révèle jamais nulle part la totalité de ses artifices, en sorte que les rapports de *La Disparition* et du « Post-scriptum » ressemblent aux relations malicieuses entre les fictions de Roussel et l'aveu posthume du procédé, telles que Perec en parle dans certaines interviews :

> [...] on me demande ce que j'ai fait et je ne peux que mentir. Le *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ne peut être qu'un mensonge. Est-on plus avancé après l'avoir lu ? [...]

[26] Qualicatif provenant de la terminologie de Lucien Dällenbach : « *la réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut) », dans *Le Recit spéculaire*, Paris, Edition du Seuil, 1977, p. 51.

> Comment peut-on expliquer à partir de là le sentiment de magie froide que Roussel provoque ?[27]

> Mais on ne voit plus comment le procédé [de Roussel] a engendré l'histoire, sinon pour le début et la fin. En fait, à l'intérieur de l'histoire, il y a plein d'autres procédés qui, ceux-ci, sont restés masqués. Et là, ça devient beaucoup plus intéressant [...][28].

Après son discours et le doute qui naît de celui-ci, dans le manuscrit « annulé », Swann conserve encore une tâche à accomplir, dont il aurait dû s'acquitter plus tôt dans les versions ultérieures : il faut faire disparaître Savorgnan et Ottaviani en présence de la Squaw :

> Ouais, fit Arthur Wilburg Savorgnan, tout ça m'a l'air plutôt confus
> Quoi, fit Swann, tu n'as donc pas compris !
> Ma fois non ! Par surcroît, ton discours n'a aucun rapport au cas qui
> m'assombrit
> Aloysius Swann pâlit :
> I am sorry, dit-il tout bas, but it is a must !
> Il sortit son Smith & Corona, visa, tira, supprimant d'un
> trait Ottaviani d'abord, puis Arthur Wilburg Savorgnan.
> Il fallait finir, dit-il à la squaw : nous avions tout dit, nous
> risquions gros : il allait, dans son courroux, nous trahir !
> Crois-tu ? dit la squaw (n° 86, 1, 67, 3 v°)

On arrive là au bout du fragment consultable du manuscrit et, sans doute, à la fin de celui-ci ou presque, puisque les deux meurtres concordent avec la fin du texte publié et que Swann déclare au bout du compte : « nous avions tout dit » — quoiqu'il reste beaucoup à dire pour qu'apparaisse au jour toute la ruse du « scrivain ».

3. L'« Histoire du lipogramme », postface abandonnée

Il arrive ainsi que l'enquête sur l'avant-texte de *La Disparition* conduise à certaines

[27] Georges Perec, *Entretiens et conférences*, vol. II, Nantes, Joseph K., 2003, p. 172.
[28] *Ibid.*, vol. I, p. 283. Au même sujet, on pourrait se référer à l'essai de Michel Foucault : « En donnant une « solution » il transforme chacun de ses mots en piège possible, c'est-à-dire, en piège réel, puisque la seule possibilité qu'il y ait un double fond ouvre pour qui écoute un espace d'incertitude sans repos. » *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, p. 17.

découvertes, en particulier quant aux relations chronologiques entre paratexte et texte définitif, et permette de mieux retracer l'évolution du travail. Comme on vient de le voir, la rédaction du « Post-scriptum » n'est nullement postérieure à l'écriture du roman et le manuscrit « du Moulin » nous montre que l'« Avant-propos » n'a pas été écrit « avant » le récit[29]. Au delà de ces apparents paradoxes, cette chronologie est certainement susceptible de fournir des informations sur le processus créatif de *La Disparition*.

Pour revenir à un autre exemple abandonné en cours de route, dans l'ébauche de table des matières (transcription dans l'annexe 3), la rubrique « Métagraphes » indique clairement que l'article « Histoire du lipogramme » n'a pas été conçu après l'achèvement de *La Disparition* — quoi qu'écrive à ce propos David Bellos dans sa biographie de Perec[30]. Ce plan, rappelons-le, était destiné à la préparation du manuscrit « du Moulin ». Parmi plusieurs ébauches adoptant la forme d'une table des matières, un tel projet de postface n'apparaît encore que dans un seul folio inclus dans la chemise « Comment j'ai écrit certain de mes livres »[31]. C'est donc de toute évidence au cours de son travail sur la mise au net, postérieur à l'abandon du manuscrit « annulé », que Perec a conçu l'idée d'intégrer à son livre une recherche historique sur le genre auquel appartient son roman. S'il disparaît de la table des matières jointe au manuscrit « du Moulin », ce plan débouche tardivement sur la publication séparée de l'article[32].

Ce projet de Perec n'implique certes pas que l'article ait été achevé avant le roman, ni même mis en chantier pendant la rédaction de ce dernier : une lettre adressée à Maurice Nadeau en juillet 1969 semble plutôt témoigner du contraire :

> Depuis septembre dernier [en 1968], époque à laquelle j'ai achevé *La Disparition*, j'ai fait plusieurs ouvrages « de commande » [...] ; j'ajoute à ces travaux de commande un qui ne l'est pas, à savoir l'article sur l'Histoire du lipogramme, mais qui m'a tout de même occupé pendant presque trois mois[33].

Néanmoins, il serait irréaliste de supposer que l'écrivain eût attendu d'avoir achevé l'œuvre en cours pour entreprendre toutes les recherches historiques. L'hypothèse la moins hardie est que

---

[29] Voir *supra* p. 3.

[30] « L'une des ripostes de Perec au cours des premiers mois de l'année 1969 fut l'érudition. En partie pour l'Oulipo et en partie pour lui-même, il décida d'entreprendre des recherches sur l'histoire du lipogramme, qui permettait de replacer *La Disparition* dans une perspective d'ensemble. » David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, Paris, Edition du Seuil, 1993, p. 449.

[31] Ce folio n° 86, 4, 2, 0bis présente le plan de la « Bibliographie » : « A. — Histoire du lipogramme / B. — Instruments de travail / C. — Ouvrages cités ».

[32] « Histoire du lipogramme », in *Les Lettres nouvelles*, Paris, Julliard, juin-juillet 1969, reprise dans OuLiPo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Idées », 1973. Dorénavant, les références à cet article renverront à l'édition de la collection « folio essais », Paris, Gallimard, 2007.

[33] « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, Paris, Edition du Seuil, « la librairie du Xxe siècle », 1990, p. 52.

Perec ait auparavant acquis une érudition minimale lui permettant de concevoir son projet de postface. De fait, une telle érudition transparaît au fil du roman : *La Disparition* cite le nom de nombreux « lipogrammatistes » mentionnés dans l'« Histoire du lipogramme » : Ernest Vincent Wright (alias « Gadsby V. Wright ») et Tryphiodore (alias « Tryphiodorus ») deviennent même des personnages jouant un rôle conséquent dans l'action. Perec cite de manière implicite le roman anglais sans *e* de Wright[34] et l'un des « Métagraphes » se réfère au monovocalisme latin en *e* de Richard Vassall-Fox Holland. Le personnage d'Olga déclare au cours du livre que le « court roman d'un soi-disant Arago, s'intitulant "L'intriguant parcours français" » est « plutôt faiblard » (p. 116) : dans son article, Perec fait référence au résumé sans *a*, par Jacques Arago, de son propre *Voyage autour du Monde*, qualifié de « malingre »[35]. L'intertextualité générique tisse un réseau d'échelle non négligeable, avant même de prendre envergure et densité dans l'« Histoire du lipogramme ».

Les investigations historiques sur *La Disparition* ne sont pas limitées à la constitution de séries onomastiques ou de citations : la fiction même semble déjà chargée des conceptions primordiales autour desquelles s'échafauda l'article à venir. Ainsi, au début de celui-ci, la question des relations entre lipogramme et cabbale :

> Dans son *Éloge de la Cabbale*, Borges parle de « cette idée prodigieuse d'un livre impénétrable à la contingence ». S'il est vrai qu'au commencement était le Verbe et que l'Œuvre du Dieu [*sic*] s'appelle l'Écriture, chaque mot, chaque lettre appartiennent à la nécessité : le Livre est un réseau infini à tout instant parcouru par le Sens ; l'Esprit se confond avec la Lettre ; le Secret (le Savoir, la Sagesse) est une lettre cachée, un mot tu : le Livre est un cryptogramme dont l'Alphabet est le chiffre[36].

Cette confrontation suit l'explication de trois des procédés de l'herméneutique cabbalistique, c'est-à-dire la *Gématrie*, le *Notarikon* et la *Temurah* :

> Un écho considérablement affadi de ces préoccupations vertigineuses me semble résonner encore à propos du lipogramme[37].

Entre la cabbale et le lipogramme, toutes deux à la recherche d'« une lettre cachée » ou

---

[34] Voir ci-dessus l'aperçu du texte dactylographié n° 85, 1, 1 à 313 d. Il n'est cependant pas permis d'affirmer que Perec a lu le roman en question. Dans le manuscrit « du Moulin », l'espace réservé pour une citation de *Gadsby* est laissé vide. La notation « Bâtons, chiffres et lettres » semble indiquer que Perec comptait utiliser celle que Queneau avait lui-même empruntée à *Symbols, Signals, and Noise* de John R. Pierce. Cf. Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres, et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 325-326.
[35] « Histoire du lipogramme », in OuLiPo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 86.
[36] *Ibid.*, p. 73.
[37] *Ibid.*, p. 74.

d'« un mot tu », Perec propose une convergence : la dominance de la « nécessité ». Assurée par la contrainte et donc compatible avec les principes oulipiens, cette notion est manifestée en amont par un discours de *La Disparition* :

> [...] pour avoir l'intuition d'un pouvoir imaginatif sans limitation, allant jusqu'à l'infini, s'autonourrissant dans un surcroît colossal, dans un jamais vu allant toujours croissant, il faut, sinon il suffit, qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit, qui soit dû au pur hasard, au tran-tran, au soi-disant naïf, au radotant, mais, qu'a contrario tout mot soit produit sous la sanction d'un tamis contraignant, sous la sommation d'un canon absolu ! (p. 217)

Dans l'article, cette soumission commune à la « nécessité » s'ajoute à une autre confluence par l'entremise de la cryptographie. Selon Perec, « le Livre est un cryptogramme dont l'Alphabet est le chiffre », tandis que « la probabilité lipogrammatique [...] est une des bases de la cryptographie »[38]. Cette convergence est évidemment plus étroite dans *La Disparition*, qui intègre de nombreux artifices de « codage » dont la clef est la lettre laissée secrète. Perec superpose ainsi la cabbale, tentative de décryptage de la Bible considérée comme un texte codé, avec le lipogramme, écrit sur le modèle du chiffrage. Sur le tableau cryptographique, la lecture cabbalistique rencontre l'écriture lipogrammatique. Cette problématique elle-même pourrait bien provenir d'une des scènes du roman, dans laquelle Anton Voyl commente le déchiffrement d'une inscription en Katoun, « un chantillon graffitial qu'utilisa la civilisation Maya » (p. 194) :

> [...] il nous faudra auparavant avoir compris l'axiomatisation qui fonda la transcription. Car, vois-tu, poursuivit Voyl, la complication naît surtout du fait qu'on n'a aucun corpus global. On n'a compris, aujourd'hui, au maximum, qu'un quart du total. Disons, grosso modo, qu'à la fin tu n'auras à ta disposition qu'un mot sur trois.
>
> — Mais alors, crois-tu qu'on saura, nonobstant un inconnu aussi grand, saisir la signification du signal ?
>
> — Pourquoi pas ? D'aucuns l'ont fait avant nous : Champollion, mais aussi Laranda, Arago, Alcala, Riga, Riccoboni, Von Schönthan, Wright. Au vrai, la signification apparaît, mais, disons, plus ou moins loin, dans un futur plus ou moins flou, dans un flou plus ou moins vacillant. (p. 195)

À l'instar de l'auteur dans son futur article, Anton Voyl parle en même temps, quoique allusivement, du lipogramme et du décryptage, ainsi que le suggère de manière symbolique la présence de Champollion, déchiffreur des hiéroglyphes, dans l'énumération des noms de plusieurs

---

[38] *Ibid*., p. 73 et 77.

lipogrammatistes fameux. La citation ci-dessus montre en effet la *contiguïté* entre lecteur et écrivain, également aux prises avec un texte alors qu'ils n'ont « aucun corpus global » et disposent seulement d'« un mot sur trois ». Cette scène prépare en outre la convergence du lipogramme avec la cabbale : Anton Voyl explique la difficulté à déchiffrer le Katoun de la façon suivante : « La complication naît surtout du fait qu'il s'agit ici d'un jargon avocal, n'utilisant pas la vocalisation, donc impliquant contradiction quant à sa prononciation » (p. 198) — ce système d'écriture dépourvu de voyelle n'évoque-t-il pas aussi bien le lipogramme que l'écriture hébraïque, projetant de manière « oblique »[39] la judéité en contexte Maya ? Lorsqu'il affirme qu'« il y aura donc d'abord un pouvoir du Logos, un « ça » parlant dont nous connaîtrons aussitôt l'accablant poids sans pouvoir approfondir sa signification » (p. 195), le personnage n'anticipe-t-il pas sur son propre auteur et sur l'article à venir, non seulement par la référence au texte évangélique — « au commencement était le Verbe »[40] — mais surtout par l'évocation des recherches vertigineuses de l'herméneutique cabbalistique — « Rabbi Siméon [...] donne 70 interprétations du 1[er] mot de la Tora : Berechit »[41]?

Il est probable que Perec n'ignorait pas la cabbale lorsqu'il rédigeait *La Disparition*. Au cours de la période immédiatement précédente, dans le projet de réaliser une œuvre autobiographique intitulée *L'Arbre*, il avait effectué d'intensives recherches sur l'histoire de sa famille, ainsi que sur la vie et la culture juives : bref, sur tout ce qu'en tant qu'orphelin de guerre il n'avait jamais pu partager avec ses parents. Perec a interviewé pendant plus de six mois sa tante Esther qui, selon David Bellos, « s'attarda assez longuement » sur la foi judaïque de son grand père David Peretz, « Juif traditionnel doublé d'un homme pieux, fidèle serviteur du Talmud et de la Torah »[42]. Si le projet de *L'Arbre* a été abandonné en 1967 pour laisser place à celui du lipogramme[43], il est possible que les enquêtes effectuées aient constitué le socle de nouvelles recherches sur le judaïsme entreprises par Perec. Les notes préparatoires à *La Disparition* en conservent au moins des traces, apparemment isolées du reste des brouillons, avec la grande inscription du mot « CABALA » (n° 86, 1, 2 v°) et la référence biblique à « Peretz 1° Moise 38 (29) / Matt 1.3 » (n° 86, 1, 6 r°)[44].

L'état d'avancement possible de ces investigations bibliographiques, historiques et culturelles (inséparables, tout compte fait, du problème autobiographique) entre en résonance avec l'autre projet abandonné et invite à de nouvelles interrogations — pourquoi Perec n'est-il pas allé jusqu'au bout du plan du manuscrit définitif qui prévoyait d'accueillir en postface le résultat de ses

---

[39] Cette expression est tirée de *La Mémoire et l'oblique* de Philippe Lejeune.
[40] « Histoire du lipogramme », *op. cit*., p. 73.
[41] *Ibid*.
[42] David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit*., p. 32.
[43] « A l'époque où j'ai commencé *La Disparition* (en décembre 1967), j'ai complètement laissé tomber tout ce que j'étais en train de faire », « Lettre à Maurice Nadeau », *op. cit*., p. 52. Le même témoignage se retrouve dans le « Post-scriptum » de *La Disparition* (p. 310).
[44] Les références renvoient à la Genèse (soit le premier des cinq Livres de Moïse) 38, 29 et à l'Évangile selon Matthieu 1, 3, dans lesquels figure le mot de « Peretz », nom d'origine des Perec.

recherches ? Pour quelle raison s'est-il contenté d'en glisser furtivement des fragments dans la fiction ? Toutes les réponses arbitraires sont possibles, même si le renoncement paresseux paraît, en l'occurrence, excessivement prosaïque. Cette étude se contentera de constater qu'en se détachant du projet d'« Histoire du lipogramme », *La Disparition* plaçait son lecteur, au moins à l'époque de la première publication, dans une situation très simple et très radicale à la fois : l'ignorance de la contrainte.

S'il est aujourd'hui peu probable, au vingt-et-unième siècle, qu'un lecteur puisse lire *La Disparition* sans savoir que la lettre *e* y est prohibée, il ne faut pourtant pas oublier qu'une telle contrainte n'est jamais mentionnée comme telle à l'intérieur du livre. Dans l'histoire du genre, un tel mutisme sur la question est sans aucun doute exceptionnel. Comme l'indique Perec, « la plupart du temps l'omission est annoncée dès le titre »[45], ce dont témoignent les exemples énumérés dans l'article : *Gadsby* a pour sous-titre est *A Story of Over 50000 Words Without Using the Letter "E"* et son « introduction » expose amplement l'exploit revendiqué par son auteur[46]. Avec le projet de la postface, Perec a abandonné l'occasion de se vanter auprès du lecteur d'un semblable défi.

À cet égard, il semble logique que la chemise « Comment j'ai écrit certain de mes livres » soit celle où Perec a conservé l'un de deux folios renvoyant au projet annulé : rien n'est plus en accord avec ce titre que l'explication technique du lipogramme. Il paraît également fatal que l'écrivain n'ait finalement pas exposé la contrainte à l'intérieur du livre, pas plus que les « Instruments de travail » ni les « Ouvrages cités » qu'il comptait divulguer en bloc, ou que tous les autres artifices compilés dans ce dossier. La dissimulation est devenue la règle, dépourvue d'exception, qui régit « Comment j'ai écrit certain de mes livres ».

Ce va-et-vient entre divulgation et dissimulation illustre de façon prototypique le dilemme récurrent de l'OuLiPo. Perec évoque cette question dans une interview :

> Vous me faites un très grand compliment en me disant que vous n'avez pas vu la manière dont le livre est fait. [...] L'ennui, quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte. [...] on risque, en ce cas, de n'en lire que l'exploit, le record. [...] On a discuté à l'Oulipo, pendant des jours et des jours, sur le problème : « Est-ce qu'il faut ou non montrer la contrainte ? » Harry Mathews, qui est présent ici, pense qu'il ne faut pas montrer la contrainte. Calvino pense que si : un livre comme *Le Château des destins croisés* montre la contrainte. [...] Inversement, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il ne donne pas les clés qui sont très importantes[47].

---

[45] « Histoire du lipogramme », *op. cit.*, p. 87.
[46] Voir Ernest Vincent Wright, *Gadsby : A Story of Over 50000 Words Without Using the Letter "E"*, Los Angels, Wetzel Publishing Co., 1939, pp. 5-9.
[47] *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 170-171.

Comme Harry Mathews, Raymond Queneau se déclarait de façon cohérente contre le dévoilement de l'artifice[48]. En revanche le principe dit « de Roubaud » — « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte »[49] — pourrait, le cas échéant, provoquer une explicitation sur l'avantage de laquelle Noël Arnaud reste réservé : « Le débat reste ouvert sur le point de savoir s'il convient — en particulier dans des œuvres amples à contraintes multiples — de le révéler au lecteur ou s'il ne vaut pas mieux lui laisser le plaisir de la découverte »[50]. Jacques Jouet, qui considère que produit et procédé sont inséparables, affirme que l'écrivain se doit d'informer le lecteur de la contrainte utilisée[51]. Par rapport aux autres membres du groupe, Perec conserve une position multiple et fluide. Dans les *Alphabets* il exhibe ouvertement le mode de création qu'il cache, après avoir changé d'avis, dans une autre collection de poèmes hétérogrammatiques, *La Clôture*[52]. Les artifices destinés à *La Vie mode d'emploi*[53] sont divulgués de manière partielle et superficielle, mais dans l'interview précédemment citée l'auteur déclarait : « on me demande ce que j'ai fait et je ne peux que mentir ». Pour *La Disparition* tout est resté voilé, de sorte que ce lipogramme devient « un roman policier », dit Perec, « dont le criminel, dont l'assassin sera la lettre "e" »[54].

Ce caractère de *logogriphe*, pour ainsi dire, pourrait bien affecter aussi la rédaction postérieure de l'« Histoire du lipogramme ». Séparément publié, cet article dévoile-t-il toutes les informations indispensables à la solution du roman policier ? Décidément non : car l'auteur n'y évoque jamais son œuvre personnelle, excepté dans l'unique note[55], qui en cite le titre d'une manière déconcertante pour un lecteur non renseigné : Perec n'indique même pas de qui est ce livre intitulé *La Disparition* ! Une réticence constante à son propre sujet — entraînant inévitablement l'aposiopèse — est bien l'un des traits les plus ostensibles du texte. Perec affirme qu'« Un lipogramme qui ne s'annoncerait pas comme tel (mais cela peut-il se concevoir ?) aurait toute chance de passer inaperçu »[56], mais sans préciser que tel est justement le cas de *son* lipogramme, dont la contrainte est effectivement passée inaperçue auprès d'un critique au moins[57]. L'histoire du lipogramme qu'il a reconstituée n'intègre pas son propre exemple. Après avoir énuméré les œuvres du genre antérieures à *La Disparition*, il se permet toutefois un clin d'œil : « Voici *à peu près*

---

48 « [...] toute cette construction, en principe, ne doit pas être apparente. C'était pour moi une sorte de guide, et non pas une chose qui devait être manifeste pour le lecteur. » Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 47-48.

49 Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, p. 90.

50 Noël Arnaud, « Préface », in *La Bibliothèque Oulipienne,* vol. I, Paris, Ramsay, 1987, p. V.

51 Cf. Levin Becker, *Many Subtle Channels*, Cambridge, Harvard University Press, 2012, pp. 77-78.

52 Voir pour des détails Mireille Ribière, « Alphabets », in *Cahier Georges Perec*, I, Paris, P.O.L., 1985.

53 Cf. « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit*.

54 *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit*., p. 282.

55 « Rittler parle de jumeaux ; les Espagnols racontent aussi une histoire de frères (los dos hermanos...) et *La Disparition* raconte les malheurs d'une famille nombreuse : le thème des frères serait-il inhérent au lipogramme ? » « Histoire du lipogramme », *op. cit*., p. 82, note.

56 « Histoire du lipogramme », *op. cit*., p. 87.

57 Voir *supra* la note 13.

achevée l'histoire du lipogramme. On peut s'étonner de n'y voir figurer aucun des Grands Rhétoriqueurs [...]. »[58] Le plus étonnant est qu'il n'y figure pas lui-même !

L'abandon du projet de post-face influence donc la réalisation postérieure de l'article en imposant un silence lui-même éloquent. C'est peut-être pour la même raison que Perec corrige le brouillon du compte rendu de *La Disparition* par Marcel Bénabou[59], supprimant le commentaire qui suivait une première citation du texte :

> Ces quatre vers, qui imitent de très près ceux qui ouvrent le Booz endormi de Hugo, livrent la clef du mystère de la disparition. Regardez-lez bien : aucun des mots qu'ils comportent ne contient la lettre E. Car la disparition est un gigantesque lipogramme, un roman lipogrammatique. (86, 2, 3 d., 1)

Le compte rendu publié commencera, moins ostensiblement, par ce qui en constituait le deuxième paragraphe et que ce déplacement transforme en énigme :

> Faut-il le dire ou ne pas le dire ? Ne pas le dire, et laisser à chacun le soin de découvrir tout seul, à travers les innombrables indices semés à chaque page, la fameuse loi qui régit La Disparition jusqu'en ses détails les plus apparemment anodins, c'est courir le risque de voir le lecteur, après un moment de fascination ou même allégresse, s'arrêter en cours de route, décontenancé par l'allure incontestablement bizarre de certains passages dont il ne saisit pas encore tout à fait ni le sens ni le sel. Le dire, c'est s'exposer sans doute à entendre quelques demi-habiles clamer en haussant les épaules "ce n'était donc que cela !" et se hâter de ranger le livre au rayon des farces et attrapes littéraires, en marge d'on ne sait quelle littérature prétendûment [*sic*] sérieuse. (n° 86, 2, 2, 1)

L'annulation du projet initial a ainsi une triple influence : dès lors que Perec abandonne le plan contenu dans les notes préparatoires, la destination du lipogramme change. Ce qui était auparavant explicité par l'auteur est désormais laissé à la sagacité du lecteur. Cette innovation définit ensuite le destin des paratextes et, pour finir, pose la question qui continue aujourd'hui de hanter l'OuLiPo — faut-il dire ou ne pas dire ?

4. Procédé rousselien (bis) et dactylographie annulée

[58] « Histoire du lipogramme », *op. cit.*, p. 87. C'est moi qui souligne.

[59] Le dossier n° 86, 2 contient la dactylographie de l'article de Bénabou corrigé, selon la note de l'AGP, par Perec.

Lorsque Perec en vient à parler de la rédaction de *La Disparition* dans des entretiens ou des conférences, un trait commun caractérise ses propos : l'insistance sur la productivité de la contrainte. L'œuvre, a-t-il l'air de dire, a été achevée au bout d'un travail extrêmement simple et facile. L'entretien avec Bernard Noël fournit un exemple typique :

> Je me suis imposé une discipline temporelle, c'est-à-dire très stricte, j'ai décidé d'écrire tant de lignes par heure, et tant d'heures par jour et, sans aucun plan, sans aucune histoire simplement la narration est venue, est montée, j'ai écrit ce livre dans un état de jubilation. Je me sentais comme un maçon, comme un... vous savez quelqu'un qui pose une brique, qui met du ciment, qui pose une autre brique, et puis, chaque geste, ça fait une maison.
>
> Je me sentais comme ça, je veux dire, le livre montait, montait, sans aucune difficulté [...][60].

En fait, ces propos de l'auteur d'une simplicité et d'une facilité excessives contiennent bien une sorte de « mensonge » : Perec ne parle aucunement du caractère concerté de la narration qui, pour ce qu'il en dit, pourrait aussi bien lui avoir été inspirée par les Muses (déesses fort peu révérées des Oulipiens). Les notes préparatoires de *La Disparition* montrent que Perec a bâti le récit de son lipogramme d'une manière plus tâtonnante et moins surnaturelle, au moyen de divers artifices : parmi lesquels, manifestement, le mécanisme constitué par de nombreuses listes de mots, chères au cœur de l'écrivain.

A l'instar de la liste, déjà mentionnée, de verbes à l'infinitif, chacune de ces listes a sans doute été choisie mot après mot en fonction d'une règle particulière, avec l'aide éventuelle des dictionnaires. Le but de certaines de ces collections est immédiatement clair. La classification ordonnée des parties du discours sert moins au choix des expressions dans un épisode déterminé qu'à l'enrichissement élémentaire du vocabulaire lipogrammatique. En revanche, les regroupements de synonymes devraient avoir une fonction inverse. Dans d'autres cas, toutefois, l'utilité de ces listes reste assez mystérieuse : les mots y sont classés selon leur nombre de lettres, leur son, leur initiale ou leur finale. Le signifié proprement dit n'y a aucune pertinence. Ainsi voit-on parfois Perec s'attacher à la lettre *m.* L'énumération commence au mot « maximum » et se poursuit avec « maximal », puis

---

[60] « Dialogue avec Georges Perec », dans *Georges Perec / Bernard Noël*, Marseille, André Dimanche, 1997, p. 26. Voir aussi : « Le livre le plus facile à écrire, c'est *La Disparition* finalement. La contrainte étant posée, on écrit huit lignes par heure, huit heures par jour, quatre jours par semaine, et puis, au bout d'un an, on a le livre. L'histoire se fait au fur et à mesure, l'écriture se confond avec le projet. » *Entretiens et conférences*, II, *op. cit*., pp. 185-186. Comme l'indique Hans Hartje (*Georges Perec écrivant*, *op*, *cit*., p. 150, note 224), le brouillon tapuscrit de l'« Avant-propos » (n° 86, 1, 66, 12 r° et 13 r°) contient certes des signes de comptage toutes les cinq lignes, mais les notes préparatoires ne comportent pas d'autre trace du même ordre.

« minimum », « minimal », « mignon », « moignon », « million », jusqu'à « maya »[61]. Si ce tourbillon des signifiants rappelle inévitablement le procédé de Roussel, il laisse à découvrir comment et jusqu'à quel degré Perec a eu recours à un tel système de prolifération lexicale.

Limitons-nous à un seul échantillon : le folio n° 86, 1, 7 est entièrement rempli par une énumération dans laquelle figure la série « lois, poids, pois, poil, favoris, important, banc, blanc » ; cette liste est contaminée par des associations sémantique dont résultent un certain nombre de syntagmes tels que « poil ras » ou « favoris roux ». Notre hypothèse est que cette séquence est à l'origine de la description de l'oto-rhino apparaissant au premier chapitre du texte publié — « l'oto-rhino, un gars jovial, au *poil ras*, aux longs *favoris roux*, portant lorgnons, papillon gris à *pois blancs* » (p. 22)[62]. Rien n'empêche, si l'on veut, de pousser davantage ce jeu d'association. Dans la même énumération, le mot « poil » est l'objet d'une insistance particulière, produisant, outre « poil ras », des syntagmes tels que « poil au cul », « poil au dos » ou « poilu ». Cette prolifération velue est peut-être en rapport avec le portrait de Perec lui-même, ou plutôt la description du « Barbu », son avatar fictionnel : « Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris, barbu, mais point moustachu » (p. 237) ; ou plus succinctement : « n'aurais-tu pas jadis vu un poilu aussi distinctif ? » (p. 238). Rappelons que, dans la fiction, le Barbu est à la racine des malheurs qui, tirant leur origine d'une loi clanique, provoquent la mort de plusieurs personnages : image de l'écriture lipogrammatique, où les lettres sont remplacées par des personnages, l'alphabet par le clan, la contrainte par la loi. L'énumération associe des mots qui pourraient encadrer l'ensemble du récit : « lois », « poil », sans oublier « blanc ».

Si les listes orientent la narration, les notes préparatoires attestent que Perec n'en fait pas un usage uniforme. Toutes les procédures entreprises ne sont pas représentées dans le texte final. Le folio n° 86, 1, 110, 4 est consacré à la liste de mots sans *e* « LES PLUS LONGS ». Y sont rangés par ordre décroissant des termes comme « Fabius Maximus Rullianus », « constitutionnalisant », etc., accompagnés de cette note : « 1 terme par chapitre ». Un simple examen suffit à vérifier que cette sur-contrainte n'est pas respectée dans les vingt-six chapitres de *La Disparition* : certains ne contiennent aucun des éléments de la liste, d'autres en comptent deux et le même mot peut être partagé entre plusieurs chapitres. Il aurait par ailleurs été théoriquement impossible à Perec de respecter cette règle dans la rédaction du texte définitif : jusqu'aux dernières étapes, rappelons-le encore une fois, le roman n'était pas divisé en chapitres.

Néanmoins, il serait imprudent de conclure qu'il s'agit là d'un projet jamais abouti ni même

[61] Les « Brouillons » contiennent plusieurs listes fondées sur cette lettre, qui recouvre parfois des marges entières de notes. Cf. n° 86, 1, 6 r° ou n° 86, 1, 12 v°. On n'en tirera ici aucune des conclusions familières aux études perecquiennes concernant : la mémoire, la mort, la mère, etc.

[62] La description de l'oto-rhino revient une autre fois dans le texte : « "un grand voyou, au *poil ras*, aux longs *favoris roux*" : on voit qu'il s'inspirait du toubib qui l'avait pourtant ragaillardi » (p. 50).

enclenché. Le « mensonge » de Perec relatif à la création de *La Disparition* s'explique non seulement par le souci de dissimuler les artifices utilisés, mais aussi par le masque alors adopté, celui du « maçon », qui impliquait que le travail s'était effectué de façon linéaire. En réalité, la construction du roman n'a pas suivi une progression aussi continue ni constante que celle d'une maison. La question des listes conduit à l'examen d'une série de brouillons abandonnés à mi-chemin. La fiction et le procédé qui l'engendre y connaissent un développement manifestement distinct de celui qui apparaît dans les documents avant-textuels successifs, entre le manuscrit « annulé » et la version finale : ce qui n'implique pas qu'après démolition les matériaux n'en aient pas été récupérés pour l'échafaudage de la construction à venir !

Il s'agit d'une série de textes dactylographiés, considérablement lacunaires, comme à l'ordinaire dispersés dans la nébuleuse des « Brouillons ». Le désordre de cette version archétypale n'empêche pourtant pas d'en redistribuer les fragments, quoique l'ensemble auquel ils appartiennent reste impossible à reconstituer. Un premier critère permettant de les rassembler serait la référence à certains personnages, jouant un rôle différent de celui qu'ils interprètent dans le texte final :

- Anton Voyl, toujours voué à la disparition, n'est pas dans cette version un être instable changeant sans cesse de métier, mais un savant de renommée mondiale, spécialiste de « pathovocalisation ».
- Ottavio Ottaviani n'est pas policier mais savant, lui aussi, et concurrent de Voyl.
- Aloysius Swann est le plus loyal compagnon de Voyl et non le plus fidèle complice de Barbu.
- Hassan Ibn *H*abbou, avocat, habite toujours Quai Branly, et inclut dans son nom l'initiale avocale ;
- Arthur Wilburg Savorgnan est assistant, ici engagé par Voyl, comme dans la version publiée il l'est momentanément dans un institut (p. 262).
- Amaury Conson, initiateur de l'enquête de Voyl, n'apparaît pas dans cette version antérieure. Sa place est occupée par Arnaud Balibard, ancien assistant de Voyl, qui tient pratiquement le rôle principal.

En hommage à ce protagoniste éphémère, on appellera par commodité « version d'Arnaud » cette série de dactylographies, qui contient des brouillons principalement écrits, eux aussi, à la machine[63]. Cet ensemble peut être distribué dans le cours du récit. Pour cela, on recourra au manuscrit n° 86, 1, 101, plan supposé de cette version dactylographiée (dont la transcription

---

[63] On ne dispose donc quasiment pas de manuscrits destinés à cette version. Dans quelques rares exemples, tels que le n° 86, 1, 14, 1 à 2 d., des fragments constituent la dactylographie n° 86, 1, 3, qui sert elle-même de brouillon à un autre exemplaire dactylographié n° 86, 1, 61, 5 r°. Les brouillons manuscrits ont vraisemblablement été perdus. Perec déclare en effet : « Je n'écris pour ainsi dire jamais directement à la machine mais, selon le cas, sur des feuilles volantes, copies quadrillées, carnets, cahiers et registres. » (*Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit*., p. 96.) En ce qui concerne *La Dispariton*, il semble en effet que Perec ait tendance à ne pas conserver les ducuments avant-textuels une fois que ceux-ci ont été intégrés à une nouvelle mise au net. En témoignent la perte quasi totale du manuscrit « annulé » ou les nombreuses ratures constatées dans les « Brouillons ». Il semble que Perec conserve certaines archives dans la mesure même où il n'en a pas fait usage : d'où la survie, si partielle que soit-elle, de la version « d'Arnaud », remplie d'éléments ignorés par le texte définitif.

figure dans l'annexe 6). Le répertoire, en forme de table des matières, montre que l'écrivain avait dès ce moment-là l'idée d'appliquer à son roman lipogrammatique une organisation fondée sur l'ordre des voyelles d'une part et, d'autre part, sur celui de l'alphabet tout entier. La deuxième des cinq parties (six, dans la version définitive) et la totalité du chapitre cinq (sur vingt-six) étaient alors occultées. On s'interrogera plus loin sur les deux colonnes intrigantes qui servent d'indice à l'établissement de cette structure. Le titre du premier chapitre affiché dans ce plan, « Introduction », correspond à celui de la mise au net dactylographique n° 86, 1, 4 r°, dont le texte se poursuit au n° 86, 1, 49 à 50. Le récit commence par la nouvelle de la disparition du grand savant Anton Voyl annoncée au bulletin d'information de la B.B.C. : celui-ci a été absent du cocktail d'accueil donné en son honneur par Lord Gadsby V. Wright, ainsi que du symposium organisé par ses propres soins à Oxford[64], de la tribune duquel Ottavio Ottaviani déclare suspecter un « kidnapping » (n° 86, 1, 50). Dans la mise au net dactylographiée n° 86, 1, 59 r° (dont le brouillon se trouve au n° 86, 1, 27), Arnaud Balibard lit le journal et « comprend qu'il s'agit d'un rapt », comme l'annonce le plan n° 86, 1, 101 à la suite de l'« Introduction ». Malheureusement ce texte censé appartenir au deuxième chapitre est matériellement déficient et il faut franchir une lacune pour en arriver aux relations entre Voyl et Arnaud grâce à un épisode rétrospectif. Huit ans avant sa disparition, Voyl avait congédié Arnaud, qui était alors son assistant, pour se consacrer seul à un travail secret (n° 86, 1, 1 r°). Six ans plus tard, Ottavio Ottaviani avait proposé à ce chômeur invétéré de travailler dans son laboratoire (n° 86, 1, 37) ; Voyl avait conseillé à Arnaud d'accepter cette proposition, avant de lui laisser un message avertissant que, « si donc il arrivait un avaro à Voyl, Balibard irait voir au plus tôt l'avocat », c'est-à-dire Hassan Ibn Habbou (n° 86, 1, 96 r°). Apprenant l'affaire Voyl et se rappelant ces instructions, Arnaud se met à la recherche d'Habbou pour enquêter sur cette énigmatique disparition (n° 86, 1, 52).

Jusqu'à ce deuxième chapitre, les actions sont étroitement reliées. Le reste est constitué de pièces dont la distribution n'est que sporadiquement possible. On ne dispose pas du texte dans lequel Arnaud « recrute Ottaviani », prévu par le plan en troisième chapitre : dans le texte définitif, pourtant, Amaury Conson engage effectivement ce personnage, devenu policier, pour le lancer à la recherche de Voyl (pp. 67-68). Deux feuillets dactylographiés pourraient être liés à cette action. Le n° 86, 1, 61, 5 r° présente une description à la troisième personne d'un personnage anonyme qu'on peut mettre en correspondance avec celle d'Ottaviani au moment de son recrutement par Amaury. Dans le n° 86, 1, 105, d'autre part, Arnaud Balibard, qui a déjà commencé son enquête avec Ottaviani, rapporte qu'un certain Karamazov avait installé un dispositif anti-vol sur l'automobile de Voyl. Cette scène en anticipe une autre, dans le texte définitif, où c'est Ottaviani qui rend compte du même fait à Aloysius Swann (entretemps le bricoleur a acquis un prénom : *Arnaud* Karamazov).

---

[64] Hans Hartje cite les éléments communs à l'« Introduction » et à la version finale, y compris le nom du personnage et le symposium d'Oxford. Cf. *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 172.

Au quatrième chapitre, « Ils fouillent le labo et la villa », est-il indiqué. La maison de Voyl fait effectivement l'objet d'une recherche minutieuse dans le n° 86, 1, 20 (fondé sur les manuscrits n° 86, 1, 18 et n° 86, 1, 25) et c'est également ainsi que procède Amaury Conson dans le texte final (pp. 59-60). C'est probablement au résultat de cette perquisition à domicile que renvoie « l'intrigant papyrus » décrypté dont Ottaviani et Savorgnan s'entretiennent dans le n° 86, 1, 19. Tous deux évoquent également le « barman du Harry's bar » qui a inondé l'habit de Voyl de gin fizz : accident qui provoque sans aucun doute les actions prévues aux chapitres six et sept du plan. C'est ainsi que Voyl est obligé d'aller à la laverie « Lavaupoids » pour nettoyer son habit, qu'il oubliera finalement en partant à un bal (n° 86, 1, 19 et n° 86, 1, 9). L'importance de ce vêtement dans la fiction reste incertaine, seulement attestée par le brouillon manuscrit n° 86, 1, 6 r° :

> mot qu'Anton laissait au marchand d'habits / ds un habit qu'Anton laissa au marchand / Nicolas trouva un mot dont la / signification lui manqua mais / qu'il porta à son ami l'avocat, / qui bigophona illico à son cousin / Hassan Ibn Habbou[65]. Hassan / nous convoqua tous / Amis, dit-il, [...] / l'instant qui nous / unit aujourd'hui / Il n'arriva jamais à finir, il tomba, toussant, / un cri d'agonisant, l'on courut à lui trop tard / dans son dos charnu ~~continuait à~~ s'implantait un / l'individu qui voudrait savoir s'il y ou non / un fin mot

Le nom de Nicolas se retrouve ailleurs, sous la forme de « Nicolas d'Ö » (n° 86, 1, 6 r°) ou de « Nicolas d'Ø » (n° 86, 1, 31) ainsi qu'en corrélation avec « Bourbaki » (86, 1, 59 r°), mais sans aucun indice contextuel permettant de rassembler ces différente occurrences. Il se peut que ce personnage appartiennent à une version antérieure et plus balbutiante que celle « d'Arnaud ». Dans le texte final (p. 53 et 174), le même prénom figure également, mais n'a rien à voir la mort d'Hassan Ibn Abbou (pp. 83-84).

Il n'existe aucun indice autorisant à définir l'intrigue du huitième chapitre. La mention du plan est « Une lettre donnant des renseignements ». On peut penser aux pages du texte publié parodiant « La Lettre volée » de Poe (pp. 53-54), mais il est à noter que l'intégration de cet épisode n'est réalisée qu'au stade du manuscrit « du Moulin »[66].

Le nom d'Ivan, qui figure dans le titre de la troisième partie et dans celui du neuvième chapitre dans le plan, apparaît déjà dans la dactylographie supposée du deuxième chapitre de cette version en tant que « Ivan von Volapück, Consul d'Ankara à Oslo » (n° 86, 1, 96 r°), mais non pas archiduc. Pourtant l'« aide » apportée par « l'archiduc » est confirmée par plusieurs brouillons composites : ce bienfaiteur offre aux personnages « un vrai balthazar » sur le plan gastronomique (n° 86, 1, 66, 8 v°) et, sur le plan financier, « un million » (n° 86, 1, 66, 9 v°). On supposera donc que

---

[65] Le cousin d'Ibn Abbou est aussi mentionné dans la contribution de Roubaud au texte final (p. 63, note 1).

[66] Il s'agit des pages 20 bis, 21 et 22 de ce manuscrit, selon le tableau de l'annexe 1.

c'est à l'occasion de cette donation que l'équipe de recherche lancée à la recherche de Voyl part pour Oslo, scène prévue au dixième chapitre du plan, probablement afin de rencontrer Ivan, consul dans cette ville. Ce dernier, cependant, n'apparaît pas en personne dans aucun document : il faut attendre la version publiée pour rencontrer sa réincarnation en la personne d'un des fils d'Amaury Conson portant le même nom (p. 59). En revanche, dans une dactylographie composite, on découvre « un marin », qui était également prévu pour figurer dans le même chapitre : interrogé par Arnaud, Savorgnan et Ottaviani, l'homme avoue avoir vu Voyl dans un port (n° 86, 1, 66, 3 r°)[67].

Après épuisement de ces pistes évidentes, la reconstitution des intrigues en fonction du plan s'arrête ici, au dixième chapitre, même s'il n'est pas complètement impossible de la poursuivre[68]. Une fois provisoirement fixée la distribution des textes dans les chapitres, on pourra entreprendre de vérifier une hypothèse relative à un des procédés évoqués plus haut. Ne serait-ce pas dans cette version « d'Arnaud » que Perec applique la règle imposant l'usage d'« 1 terme par chapitre » appartenant aux mots sans *e* « LES PLUS LONGS » ? On pourrait le penser en constatant que dans le premier chapitre, autrement dit l'« Introduction », Perec opte, dans sa liste, pour le terme « immuno-transfusion », qu'il introduit dans le discours d'Ottaviani racontant aux participants du symposium comment il a rencontré Voyl juste avant le rapt supposé :

> A Aillant-sur Tholon. Il [= Voyl] s'y soignait. L'absorption d'un plat chinois, mais pourtant nocif, du porc aux champignons noirs qu'on avait à coup sûr mal cuits, provoqua un soupçon d'auto-intoxication. Il alla à l'hôpital Saint-Louis où on lui fit l'*immuno-transfusion* qui s'imposait puis un toubib lui ordonna un mois au grand air, lui proposant la station d'Aillant-sur-Tholon. (n° 86, 1, 49. c'est moi qui souligne)

Si l'on veut bien supposer que l'activité de l'écrivain n'a pas consisté à enchâsser tel ou tel

---

[67] Un autre « marin » figure dans le n° 86, 1, 66, 9 v°. Ce folio soulève d'importantes interrogations : « Il faisait clair. Un marin rigolard avait saisi un albatros [...]. Nous avions, pour l'instant, la paix. Nous vautrant dans nos transats, nous goûtions l'infini plaisir du parcours. Olga s'assoupissait. Arnaud ronflait tout son saoul. Boris somnolait. Raymond Quinault lisait un roman d'Aragon. Sirotant un scotch, Ottaviani parcourait Paris-Match. J'allai à mon tour m'offrir un roupillon quand un boy fit son apparition ». D'une part, il n'est pas certain qu'on puisse situer cette action dans le fil des autres intrigues de la version « d'Arnaud » : nulle part ailleurs le groupe des personnages n'est constitué de la sorte. Quel est, d'autre part, ce « je » ? Plusieurs brouillons attestent que, dans les premiers stades de la rédaction y compris dans la version « d'Arnaud », Perec ne se retient pas d'utiliser la première personne du pluriel, même dans la partie narrative, pour désigner le groupe des personnages. Cette tendance diminue à mesure que le travail s'approfondit. Il n'est toutefois pas niable que ces textes offrent toujours un personnage « je » narrant le récit.

[68] Il reste par exemple une note censée être relative au chapitre onze (« nous nous posions à la Guardia », n° 86, 1, 6 r°), une dactylographie mentionnant à la fois les Olga et d'Urbain, amants dans ce contexte, dont les noms devraient occuper les quatrième et cinquième parties (86, 1, 66, 5 v°), et un autre texte dactylographié selon lequel les personnages sont détenus « dans la prison d'Ankara » (86, 1, 4, r°), ville possiblement visitée par Arnaud et les autres, si l'on se fie à l'indice fourni par Ivan, « Consul d'Ankara ».

terme dans un chapitre préalablement rédigé mais, à l'inverse, de puiser dans le mot fixé d'avance les ressources de la fiction même, les conséquences de cette sur-contrainte cessent d'être minimes et rappellent encore une fois le procédé de Roussel. Les répercussions de cette mise en œuvre se retrouvent dans le texte définitif : dans le manuscrit n° 86-5, « l'hôpital Saint-Louis » était l'établissement où Voyl subit « cinq ou six immuno-transfusions », avant d'être remplacé par « l'hôpital Cochin » dans le manuscrit « du Moulin ». Concernant la productivité du procédé, le deuxième chapitre est un cas particulièrement exemplaire : pour l'occasion, Perec choisit le mot « curriculum studiorum », à partir duquel il engendre le long article de « l'A.F.P. » sur le brillant parcours scolaire et la carrière universitaire d'Anton Voyl, débouchant sur un « portrait plutôt "human touch" » du grand savant. Un seul mot semble être à l'origine d'une série d'actions.

Cependant une telle recherche est vite interdite, encore une fois, par les lacunes des documents. « Mithridatisation », est l'unique autre mot de la liste qu'il soit possible de retrouver, noté à la main sur la dactylographie n° 86, 1, 61, 5 r° déjà mentionnée. Cette circonstance suggère une autre cause possible à une telle absence de piste. Perec pourrait en effet n'avoir employé la sur-contrainte que dans la mise au net de la version « d'Arnaud » : les fragments disposés à la suite des deux premiers chapitres ne seraient alors que des brouillons, dont l'un aurait servi à inscrire une note consacrée au procédé à utiliser dorénavant. C'est d'autant plus probable qu'à partir du troisième chapitre supposé, les dactylographies deviennent de plus en plus morcelées et composites[69].

Une autre sur-contrainte relative à la composition des chapitres semble avoir de la même façon été limitée à la mise au net du tapuscrit « d'Arnaud ». Considérons la moitié droite du plan de l'annexe 6. Les lettres de l'alphabet, à l'exception du *e*, y sont distribuées en deux colonnes disposées en sens inverse, afin de permettre l'attribution d'une paire de lettres à chaque chapitre[70]. Laurent Milési voit dans ce dispositif une « tentative de structuration littérale des éléments narratifs de base[71] ». Hans Hartje, pour sa part, de manière beaucoup plus concrète, reconnaît « le générateur potentiel supplémentaire que constituent la lettre initiale respectivement terminale [*sic*] du chapitre[72] ». Ces deux principes complémentaires peuvent en effet être constatés dans l'« Introduction » de la version « d'Arnaud ». Comme l'indique Hartje, le premier chapitre commence effectivement par « A midi » (n° 86, 1, 4 r°) pour se clore par le nom de « Saint-Moritz » (n° 86, 1, 50)[73] — bien que cet incipit ne coïncide pas avec celui que prévoyait le plan : « Anton

---

[69] Les vestiges de ce procédé se reconnaissent sur le folio n° 86, 1, 84 r° et v°. Un paragraphe y a été spécialement écrit pour accueillir ces mots « LES PLUS LONGS » et s'intégrera dans un brouillon du troisième chapitre du texte publié.

[70] Le lecteur retrouvera la même disposition dans cette énumération d'animaux du texte final : « [...] il va du hibou au tatou, du gavial à l'urubu, du faucon au vison, du daim au wapiti, du chacal au xiphidion, du bison au yack, du noir agami au vol lourd au zorilla dont la chair n'a aucun goût. » (p. 137, c'est moi qui souligne.)

[71] Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », *op. cit.*, p. 203.

[72] Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 164.

[73] Cf. *ibid.*, p. 171.

Voyl ». Cette discordance pourrait être résolue si l'on suppose que le projet de Perec était double et qu'un autre mécanisme créateur fonctionne derrière l'artifice explicite des lettres initiale et finale du chapitre. C'est ce qu'on peut voir au dernier paragraphe de l'« Introduction », avec le télégramme de la police, qui résume assez bien l'intrigue de ce chapitre :

> Confirmons supposition d'un kidnapping. Stop. Doutons qu'Anton Voyl ait jamais pris l'avion d'Air-lndia Stop Voyl parti d'Aulnay sous-bois [*sic*] il y a au moins huit jours Stop Soupçons concordants Anton Voyl parti incognito pour Innsbruck Stop Suivant indications à garantir on aurait suivi Voyl jusqu'à Zurich puis kidnapping à Saint-Moritz

Sur ce modèle, l'« Introduction » pourrait par exemple avoir été écrite en fonction d'un « sujet » préalablement défini par deux lettres et que Perec aurait pu inscrire dans la rubrique destinée au premier chapitre du plan : « Anton Voyl a disparu à Saint Moritz ». Il ne serait pas impossible, en même temps, de postuler l'existence d'une autre version plus développée : « Anton Voyl part d'Aulnay-sous-Bois en arrivant à Zurich avant de disparaître à Saint-Moritz ». Cette sur-contrainte imposerait donc une double tâche : celle d'inventer une histoire impliquant de commencer par une lettre déterminée et finir par une autre, et puis d'écrire un texte réalisant ce programme.

Ce mécanisme double évoque encore une fois le procédé de Roussel, tel en particulier que celui-ci s'en explique à propos des *Impressions d'Afrique* — « Je choisissais deux mots presque semblables [...]. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. [...] Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde[74] ». Chez les deux auteurs, le fil conducteur du texte, qu'il soit un thème ou deux phrases, est tressé avec un autre fil conducteur, formé de deux lettres différentes ou de deux mots semblables. Ainsi s'établissent des liens plus fermes et plus nécessaires entre alpha et oméga, les deux points encadrant le blanc à remplir. A la sur-contrainte de Perec, fondée sur la composition des chapitres, on peut en outre trouver un autre ancêtre. Il s'agit d'une des formes traditionnelles du lipogramme, étudiée dans l'« Histoire du lipogramme » aussi bien que dans *Bâtons, chiffres et lettres* de Queneau[75] : celle d'une structure « divisée en autant de chapitres qu'il y a de lettres dans l'alphabet qu'elle utilise[76] ». Dans un certain nombre de lipogrammes antérieurs, les contraintes de chaque chapitre sont définies « depuis *a* jusqu'à *z* », de la même façon que Perec distribue ses sur-contraintes. Ainsi, le plan des chapitres établi pour la version « d'Arnaud » procède-t-il à la rencontre des deux modèles antérieurs :

---

74 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, « l'imaginaire », 1995, pp. 11-12.
75 Cf. *op. cit.*, p. 324.
76 « Histoire du lipogramme », *op. cit.*, p. 80

rencontre sur la table des matières, cette fois, du procédé de Roussel et de l'histoire du lipogramme. Cette convergence se reflète également dans la version « d'Arnaud » et dans le texte définitif par l'intermédiaire du nom de « Martial Cantaral », évidente référence à Martial Canterel, scientifique et inventeur du *Locus Solus* de Roussel. Dans chacune de ces deux versions de *La Disparition*, ce dernier apparaît en tant que *mécène* des recherches de « pathovocalisation », autrement dit, cela va de soi, d'une maladie de la vocalisation[77].

Il est certain que Perec s'est préparé à cette sur-contrainte de façon assez soignée : les notes préparatoires de *La Disparition* contiennent de nombreuses listes apparemment consacrées au projet. Les mots y sont classés en fonction de leur lettre initiale ou finale (n° 86, 1, 15 r° à 17r° et n° 86, 1, 110, 5 à 22 d.), constituant un lexique de base. La liste intitulée « quelques mots se terminant en z » (n° 86, 1, 110, 22 d.), contenant le nom de « Saint-Moritz », constitue effectivement une préparation pour l'« Introduction ». Néanmoins la version « d'Arnaud » ne permet de poursuivre cette piste que jusqu'à son deuxième chapitre, qui commence par « Baillant » (n° 86, 1, 59 r°) et finit par « whisky » (n° 86, 1, 52) (précisément parlant, c'est Balibard qui boit ce whisky Quai Branly). Quant aux chapitres ultérieurs, il n'en reste que des plans, tel le manuscrit n° 86, 1, 102 r° portant l'inscription : « III / commence par C / finit par X / contient / Chamonix-Mont-Blanc / Monbazillac » etc., sans aucun trace de réalisation[78].

Il est étonnant que Perec ait abandonné un projet aussi intensivement élaboré que le procédé des mots « LES PLUS LONGS ». On ne s'intéressera pas ici aux raisons de cet abandon, mais au caractère radical de celui-ci : après avoir rejeté les deux sur-contraintes imposant au récit une composition préalablement définie, Perec entame le travail sur la série de mises au net sans aucune préparation de l'articulation des chapitres. Son choix final est de diviser l'ensemble en vingt-six parties, sans combiner autant de pièces entre elles. Si continuité du texte signifie rédaction d'un seul jet, c'est peut-être à ce moment-là que, comme il le dit dans l'entretien déjà cité, Perec a « écrit ce livre dans un état de jubilation ». Et si une telle fluidité n'a pu être atteinte qu'avec la suppression des barrières de chapitres, l'abandon des sur-contraintes de la version « d'Arnaud » pourrait, ironiquement, avoir été une étape décisive en direction de la version finale.

5. « Journal » et saga

Les documents disponibles ne sont pas suffisants pour permettre de reconstituer en détail le passage de la version « d'Arnaud » au manuscrit « annulé », malgré l'existence d'autres documents avant-textuels contenant des plans du récit à plusieurs étapes du travail. On se contentera

---

[77] Voir le n° 86, 1, 4 r° ainsi que les pages 59 et 283 du texte publié.

[78] Hans Hartje remarque cependant que le titre du quatrième chapitre du texte publié finit par « Rimski-Korsakov ». Cf. *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 162, note 237.

ici d'apporter quelques nuances à l'étude de Laurent Milési portant sur ces canevas manuscrits.

Le feuillet n° 86, 1, 101 (considéré ici comme le plan de la version « d'Arnaud ») est rattaché par Milési au manuscrit « annulé », pour la seule raison que l'anticipation par ce dernier du « Post-scriptum » lui semble constituer la réalisation du vingt-sixième et dernier chapitre indiqué sur cette page. Inévitablement s'impose la conclusion selon laquelle le n° 86, 1, 101 présente un plan « proche du dénouement »[79]. Il semble toutefois moins aventureux de supposer que, parmi les multiples ébauches de récit contenues dans les notes préparatoires de *La Disparition*, cette pseudo-table des matières intervient à un stade assez primitif. Ce qui reste du manuscrit « annulé » n'a pas été écrit en tant que « Post-scriptum » mais a fini par le devenir : cette seule constatation suffirait pour rapporter le plan en question à la version « d'Arnaud » dont l'étude de Milési ne prend pas l'exacte mesure. En outre le n° 86, 1, 101 est dépourvu d'un élément commun à plusieurs autres plans et intégré dans la version finale : le recours formel au « Journal » intime.

À cet égard, examinons d'abord l'exemple du n° 86, 1, 95, 2 d., dont la transcription partielle figure dans l'annexe 7. Le plan qui y est inscrit prévoit l'utilisation de la même sur-contrainte que le n° 86, 1, 101, beaucoup plus « étoffé » — différence quantitative qui renforce la certitude de Milési quant à l'ordre chronologique des deux feuillets[80] —, mais fait mention pour la première fois du « Journal d'Arnaud », puis de celui d'Anton Voyl. C'est autour de ce dernier, ou plutôt *à l'intérieur*, que se dérouleront plusieurs chapitres de la version finale. Voyl y tient son Journal à partir du troisième chapitre, écrivant sur la première page de l'album un texte intitulé « La Disparition » (pp. 41-42), avant de relater l'« hallucination » dont il a été victime au premier chapitre ; de la même façon, la rêverie sur « l'îlot d'Ismaïl », issue de *L'Invention de Morel* de Bioy Casares est développée de manière anticipée dans le deuxième chapitre (p. 43) ; le récit inspiré de *L'Élu* de Mann est raconté dans la deuxième moitié du troisième chapitre ; l'affaire parodiant « La Lettre volée » de Poe est rapportée dans le quatrième chapitre ; enfin, un nouveau récit, fondé sur *Moby Dick* de Melville, est lu par Amaury Conson au huitième chapitre. Le plan du n° 86, 1, 95, 2 d. prévoit en outre de revenir au Journal de Voyl dans le dixième chapitre, par l'entremise d'une lecture de Rimbaud[81], dont un poème traduit en lipogramme est intégré dans le texte publié parmi les « six madrigaux archi-connus » transmis à Olga par Voyl (p. 116)[82]. Dès lors, il devient possible de

---

[79] Cf. Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », *op. cit.*, p. 204 et 208.

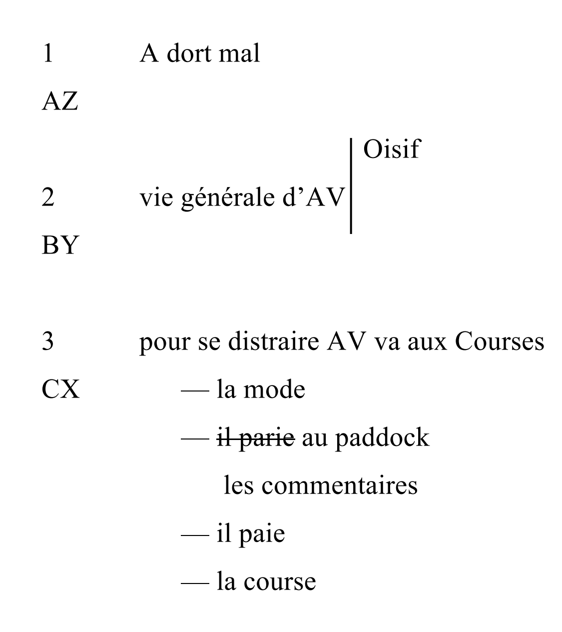
[80] Cf. *Ibid.*, p. 203.

[81] Comme l'indique Milési, cette entrée du Journal à propos de Rimbaud est probablement déterminée par le dixième chapitre et par la règle prescrivant l'utilisation des lettres J et R. C'est pour la même raison, mais dans les conditions inverses, que le dix-huitième chapitre prévoit un retour à la P.J. Cf. *Ibid.*, p. 203.

[82] Rimbaud est encore présent dans le Journal du texte final, limité à une simple énumération d'événements factuels sans référence à leur contenu : « Ainsi, poursuivit Amaury, il s'agit parfois du *Moby Dick*, parfois d'un roman qu'aurait fait sur la fin Thomas Mann, parfois d'un roman d'Isidro Parodi paru il y a dix ans à la Croix du Sud. Mais Voyl citait aussi Kafka, puis parlait du « vol du bourdon », puis d'un Roi blanc, ou parfois d'Arthur Rimbaud. Dans tout ça, il y a toujours un point commun : l'apparition, ou la disparition du Blanc. » (p. 112)

supposer que l'invention du Journal de Voyl ouvre *La Disparition* non seulement à une nouvelle phase de fiction, mais également à une intertextualité dense et de vaste envergure, apparemment absente de la version « d'Arnaud ».

L'hypothèse selon laquelle ce plan, avec sa mention du Journal, a été établi postérieurement au n° 86, 1, 101 implique de considérer les deux notes marginales, « reconstitution de la vie de V[oyl] » et « on fouille chez lui », comme des additions, découlant pour une part du deuxième chapitre de la version « d'Arnaud », qui comporte un « curriculum studiorum » et un « portrait plutôt "human touch" » de Voyl, ainsi que du quatrième chapitre, qui raconte effectivement la fouille de la villa. Par rapport à cet épisode, l'évocation de la vie d'Anton Voyl est assez réduite dans le texte final. Avant de diminuer, pourtant, elle avait connu une nouvelle phase dans un autre canevas, noté sur le manuscrit n° 86, 1, 54 :



1 A dort mal
AZ

2 vie générale d'AV | Oisif
BY

3 pour se distraire AV va aux Courses
CX — la mode
— ~~il parie~~ au paddock
les commentaires
— il paie
— la course

C'est là le dernier avant-texte attestant à la fois la persistance de la sur-contrainte programmée par les deux colonnes de l'alphabet et le projet d'une biographie d'Anton Voyl. On doute pourtant qu'il s'agisse de la même vie que celle du grand savant mis en scène dans la version « d'Arnaud ». Désormais Anton souffre de l'insomnie qui continuera à le hanter jusqu'au texte définitif, vit en « oisif » et se consacre à des paris. On remarquera que, dans ce canevas, les « Courses[83] » commencent à dessiner une intrigue d'aussi grande envergure que dans la version finale. Un tel développement conduit à se demander pourquoi le thème des courses de chevaux a intéressé Perec aussi durablement. Dans la version dont il est le protagoniste (n° 86, 1, 37), Arnaud Balibard avait déjà pris goût au jeu à Longchamp. Par la suite, Anton Voyl hérite de son goût pour

[83] Il se peut que la position de ce mot dans le troisième chapitre soit déterminée par sa majuscule initiale, troisième lettre de l'alphabet.

ce genre de distraction. Dans le texte publié, d'autres personnages iront encore à Longchamp voir courir le cheval nommé « Whisky Dix », suivant les instructions du message laissé par Voyl : « Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo » (p. 55). En fait, le feuillet où s'élabore ce pseudo-pangramme dépourvu de la lettre *e* (n° 86, 1, 53, 1) accompagne justement le plan du n° 86, 1, 54, suivi en outre par une liste de mots concernant les courses et le cheval (n° 86, 1, 55 r° et v°). Aucun indice dans l'avant-texte ne permet apparemment d'expliquer ce motif de prédilection ou la préparation minutieuse de l'intrigue équestre : impossible donc de surprendre la rencontre de la cavale et de la cabale.

Outre le plan cité ci-dessus, le n° 86, 1, 54 contient un brouillon fragmentaire indiquant la situation d'Olga et d'Urbain d'Agostino, deux personnages dont le nom figure dans le titre des deux parties que prévoyait le plan de la version « d'Arnaud » :

> On pouvait voir Urbain d'Agostino, ~~frac~~ jabot au point du Puy, frac à la Mao [illisible] par Cardin, gibus, Grand Sautoir. On pouvait voir ~~Olga~~ Amanda von Comodo Rivadavia, la star ~~qu'~~ à qui Arthur Hunicutt [*sic*] avait garanti par contrat huit millions pour trois films à la MGM (n° 86, 1, 54)

Si Olga et Urbain semblent être amants dans la version « d'Arnaud »[84], une rature, on le voit, vient interrompre leur relation et unir l'homme à une autre femme, Amanda : ce couple qu'en effet retiendra la version finale (p. 80). A la différence d'Olga qui restera un personnage majeur du roman, Urbain d'Agostino est désormais rabaissé à la condition de figurant. En se reportant au plan du n° 86, 1, 95, 2 d., (annexe 7), on constate que Perec l'avait pourtant distribué dans un rôle qui n'était pas celui d'un riche don juan, mais n'en était pas moins indubitablement important : le troisième scripteur du « Journal » après Arnaud et Voyl.

Cette prolifération de textes internes anticipe la structure de roman à tiroir qui caractérise *La Disparition*. Un plan noté dans le manuscrit n° 86, 1, 41 fait néanmoins converger l'ensemble sur le Journal de Voyl :

> — ~~Karamazov~~
> — ~~les courses~~
> — ~~Otto va chez Amaury~~
> — ~~Ils vont chez Ibn Abbou qui est mort~~
> — Journal de Voyl   Moby Dick
> — Le Haï Kaï
> — Olga ?

---

[84] Voir *supra* la note 68.

— Un balthazar disparition d'Ottaviani
— re journal — la lettre volée
... Olga — Disparition d'Olga ?
Final

Malgré l'opinion de Laurent Milési, pour qui « le Ms. 86, 1, 41 reste indécis quant à l'enchaînement des disparitions conduisant au final » au contraire du 86, 1, 101, avec son post-scriptum prévu dans le dernier chapitre[85], ce canevas pourrait être considéré comme encore plus proche de l'état définitif du texte que ceux du 86, 1, 95, 2 d. et du n° 86, 1, 54. Le contenu du Journal de Voyl, en effet, s'y montre identique dans son détail à la version finale : « Moby Dick » et « la lettre volée » se ménagent une place dans ce petit cahier des charges, au même titre que le « Haï Kaï », que Savorgnan lira parmi d'autres textes issus de Voyl (pp. 114-115). L'intrigue turfiste est bien sûr retenue, tandis qu'Olga, séparée d'Urbain d'Agostino, semble prête à jouer un rôle capital dans le finale du récit ébauché à ce stade. Les biffures des quatre premiers items pourraient indiquer que ceux-ci ont déjà fait l'objet d'une mise en œuvre dans l'un des brouillons[86]. C'est en revanche de manière tacite qu'ont été biffés plusieurs vestiges des plans antécédents : armature des chapitres, impliquant l'effacement de la sur-contrainte qui y était liée, ou personnage d'Urbain d'Agostino, sans oublier le « H » d'Ibn Abbou. Remarquons finalement la disparition d'Arnaud Balibard, compensée par l'arrivée tardive d'Amaury Conson.

Pour être plus précis, seul le nom de Balibard a disparu. Comme on l'a dit plus haut, la version définitive conserve un personnage prénommé Arnaud, dont le nom de famille est « Karamazov » et qui apparaît aussi dans le plan ci-dessus. Il convient en fait de noter que l'évolution génétique de *La Disparition* est toujours marquée par une transformation du personnage d'Arnaud. Pour autant que le signalent les documents avant-textuels disponibles, ce dernier s'est d'abord appelé Arnaud *Christmas* (ou *Xmas*) dans le manuscrit n° 86, 1, 31. Ce nom primordial tire sans aucun doute son origine de l'oulipien *Noël* Arnaud. On peut d'autant mieux le penser qu'il figure dans une énumération comptant également des noms tels que « Paul Brafford », « Jacky Roubaud » et « Raymond Quinault ». Ces avatars de Noël Arnaud et de Raymond Queneau ont été retenus dans la version publiée, rejoints par Marcel Bénabou sous le nom d'Hassan Ibn Abbou. C'est dire que le projet lipogrammatique s'est développé depuis le début en référence à l'Oulipo, du point de vue non seulement théorique et pratique, mais aussi onomastique. Parmi ces noms oulipiens, le prénom d'Arnaud subit une série de modifications — Christmas, Balibard et Karamazov —, jusqu'à

---

85 Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », *op. cit*. p. 208.

86 Comme l'on a indiqué plus haut dans la note 63, les éléments raturés dans les notes préparatoires de *La Disparition* sont en général ceux qui figurent déjà dans des brouillons ou des mises au net. Les quatre rubriques en question pourraient d'autant plus vraisemblablement être dans ce cas qu'il s'agit des mots-clefs, produisant une succession d'intrigues dans la version définitive (pp. 75-84). A part qu'Ottaviani ne se rend jamais chez Amaury.

provoquer l'entrecroisement des deux derniers. Ainsi Arnaud Balibard mentionne-t-il Karamazov (n° 86, 1, 105, ledit dans la page 21 de cet article), personnage avec lequel il finira par s'identifier dans la version publiée (p. 75), cédant à Amaury Conson le rôle d'enquêteur principal dans la disparition de Voyl.

Avec ou sans prénom, le personnage baptisé Karamazov n'a dans la fiction qu'une seule invariable fonction : munir la Fiat de Voyl « d'un dispositif anti-vol » juste avant la disparition de son propriétaire. Le motif de cette action énigmatique n'est pas révélé à l'intérieur de la fiction. Il est possible d'en proposer deux interprétations contradictoires. Dans la première hypothèse, (Arnaud) Karamazov voudrait que l'anti-vol d'Anton Voyl évite littéralement que Voy(e)l(le) se voie volé. Dans ce cas, le nom d'Arnaud continuerait à désigner un « assistant » de Voyl, même si sa tâche n'est plus d'élucider mais de prévenir, vainement, la disparition de celui-ci. Dans une seconde hypothèse, on aurait affaire à une tautologie : « Il a muni sa Fiat d'un dispositif anti-vol » (p. 79), pour munir *son fiat* d'un dispositif anti-voy(e)l(le). Le personnage deviendrait alors un adjuvant de la disparition de Voyl.

Du point de vue intertextuel, le clin d'œil aux *Frères Karamazov* est intégré dans le texte de manière ostensible à partir du manuscrit n° 86-5 :

> — [...] tu connais Karamazov ?
> — Çui qu'a un frangin qu'on dit bath ?
> — Non, son cousin, Arnaud Karamazov.
> (n° 86, 5, 23-24, correspondant à la page 75 du texte publié)

Grâce à l'avant-texte, l'œuvre de Dostoïevski éclaire en fait un des aspects de *La Disparition* en tant que roman familial, ou plutôt voué à des familles brisées. Le manuscrit n° 86, 1, 82 nous apprend que Perec prévoyait d'incorporer Arnaud Karamazov aux « 6 fils d'Arthur [Savorgnan] », en tant que sixième et dernier fils de cette famille anéantie, avant de le remplacer par Yorick dans le texte final. En outre, comme on l'a déjà vu, dans le plan du n° 86, 1, 101, le titre de la deuxième partie est rapporté à « Ivan », nom du deuxième fils de la famille Karamazov. Ce nom n'est pas non plus gage de bonheur familial, puisque, faut-il le rappeler, dans la version finale le personnage ainsi appelé est l'un des six fils d'Amaury Conson — autre fratrie anéantie — et terminera dans le ventre d'un gros poisson à Zanzibar. Le kidnapping du grand savant, apparu dans la version « d'Arnaud », aboutit là au massacre en série ! Cette annihilation colossale implique pourtant une prolifération de même envergure : il va de soi que la disparition d'Arnaud Balibard, en donnant lieu à la naissance d'Amaury Conson et de ses six enfants, constitue l'une des étapes nécessaires à un tel élargissement de la fiction.

Aucun canevas des « Brouillons » ne laisse encore voir cette dimension de roman familial.

Il faut attendre le projet « Comment j'ai écrit certain de mes livres » et ses mises au net postérieures pour assister à l'apparition des fils d'Amaury Conson. L'hypothèse pourrait en fait être énoncée moins modestement : c'est qu'il faut attendre aussi longtemps pour voir entrer dans la fiction la conception même de famille. Il convient à cet égard de comparer le texte publié et le manuscrit « annulé ». Les liens du sang (ainsi que les liens vocaliques) qui unissent les six enfants de Savorgnan, soit Anton Voyl, Haig, Ibn Abbou, Olga, Ulrich (Ottaviani) et Yorick (Gribaldi), ne sont dévoilés qu'à partir du vingt-quatrième chapitre du texte final. Or ces chapitres correspondent à une partie encore ignorée du manuscrit « annulé ». Dans cette version antérieure, effectivement, Savorgnan et Ottaviani meurent sans que leur relation de parenté soit jamais évoquée. Savorgnan, déclarant « tous nos *amis* sont morts » (n° 86, 1, 67, 2 r° : c'est moi qui souligne), ne fait aucune allusion à sa paternité, au contraire de Swann qui, dans le texte publié, lui dira : « toi, dont six *fils* sont morts » (p. 289 : c'est toujours moi qui souligne). Toutes ces circonstances semblent confirmer que les relations familiales qui constituent l'intrigue primordiale de *La Disparition* sont en fait le fruit d'une *surcharge* conçue lors d'un des derniers stades du travail[87].

L'absence d'une des familles pourrait bien impliquer celle de toutes les autres, puisqu'il est finalement question d'une seule tribu, comme le représente le tableau généalogique de personnages accompagnant le manuscrit « du Moulin » dont on trouvera la transcription dans l'annexe 8 : l'ensemble de la lignée qui s'y déploie n'est révélé que dans les morceaux qui n'ont jamais été rédigé dans le manuscrit « annulé », c'est-à-dire dans les chapitres vingt-deux à vingt-cinq du texte publié. C'est aussi le cas de la filiation du « Barbu », dont la version finale fait le père de Savorgnan et d'Amaury, et donc l'ancêtre de cette tribu, mais dont le manuscrit « annulé » se limite à faire dire à Swann : « il constituait un chaînon important qui nous manquait jusqu'alors, sinon un point capital, initial, primordial ». L'allusion métatextuelle à l'auteur lui-même, causant la naissance et la mort des personnages, semble déjà en place. Pourtant le récit n'aboutit pas encore à donner au personnage le statut de créateur et d'exterminateur d'un clan fictif[88].

---

[87] L'introduction tardive de cette famille devrait aboutir à une remise en cause de la chronologie du manuscrit n° 86, 1, 82, qui y intègre Arnaud Karamazov. Il se peut que le plan familial de ce folio ait été établi après l'achèvement du manuscrit n° 86-5. On peut en effet y noter la présence d'un brouillon, écrit avec le même feutre, de l'intrigue fondée sur « La Lettre volée » : autrement dit d'un élément de rédaction destiné à l'achèvement du manuscrit « du Moulin ». Dans la mesure où Yorick apparaît dans ce dernier en tant que sixième fils de Savorgnan, il faut supposer que la présence d'Arnaud Karamazov dans cette famille est demeurée au stade de projet.

[88] À propos de ce tableau généalogique, voir aussi la thèse de Marc Parayre : « on voit que le Barbu se situe incontestablement à l'origine de la famille, ou plus exactement qu'il en est le premier personnage effectivement nommé, auquel l'écriture donne une existence autre que virtuelle. Les différentes croix qui occupent une position antécédente ne font en effet l'objet d'aucune mention dans le roman. De la sorte, le Barbu se retrouve dans la situation particulière de celui qui ignore à peu près tout de ses parents, c'est-à-dire, est-il besoin de le rappeler, le cas personnel de Perec. » (*Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 198.) Effectivement, ce tableau paraît inséparable de la situation biographique de Perec. Pour le projet de *L'Arbre* — dans la période précédant immédiatement la rédaction de *La Disparition* — celui-ci avait établi un tableau généalogique de sa propre famille qui fait inévitablement pendant à celui,

Au bout du compte, le manuscrit n° 86-5 permet pour la première fois de regrouper les personnages en fratries selon l'initiale qui conditionne leur place dans ce clan alphabétique. Si nous sommes renseignés sur la parenté d'Amaury, les ascendants de la famille d'Olga sur sept générations et les frères de Maximin[89], des lacunes matérielles nous privent pourtant d'une vue d'ensemble. Par la suite, le manuscrit « du Moulin » rétablira la généalogie entière, en lui donnant en outre la forme d'un tableau. Toutes deux dotées d'un nouveau *réseau* systématique couvrant l'ensemble de la fiction, ces versions mises au net donnent au récit une tonalité décisivement distincte des documents avant-textuels antérieurs et vont même jusqu'à en transformer le genre : il ne s'agit plus seulement d'un roman policier entraînant de nombreuses victimes, mais aussi de la *saga* d'un clan voué à la disparition totale.

Les canevas des « Brouillons » sont loin de préfigurer ce cadre à venir et se focalisent presque exclusivement sur la disparition d'Anton Voyl, soit de l'atone voyelle, autrement dit de la disparition originelle qui se produit dans *la Disparition* et produit le roman même. Leur horizon ne s'étend pas plus loin, n'intégrant pas l'anéantissement en chaîne des personnages, autrement dit du système alphabétique. Néanmoins, une telle convergence leur aurait permis d'approfondir la recherche de l'histoire (et l'histoire de la recherche) d'Anton Voyl. Ainsi le « Journal » de ce dernier s'ouvre-t-il à l'intérieur de la fiction au point de prétendre à tout remplir. On peut le confirmer par le fait que Perec prévoyait de conclure le roman par une intrigue relative à ce texte interne : dans le n° 86, 1, 95, 2 d., la rubrique du dernier chapitre est remplie par l'inscription de « J[our]nal de Voyl = Voilà la fin ». De même dans le n° 86, 1, 41, le récit bifurque sur le « re[-]journal » avant d'en venir à la fin d'Olga et à la sienne propre[90].

Le projet de terminer le roman par la fin du Journal est détaillé dans le manuscrit n° 86, 1, 71 r° et v°, dont une transcription partielle figure dans l'annexe 9. Contrairement à ce qu'affirme Laurent Milési dans son étude, le canevas de ce folio recto verso ne paraît pas à proprement parler lacunaire ni rudimentaire en comparaison des autres plans[91]. Il semble plutôt constituer une esquisse partielle, destinée à la phase médiane de la fiction et prenant la suite du n° 86, 1, 41. Les intrigues

---

fictif, de *La Disparition*. La photocopie du tableau de *L'Arbre* peut être consultée dans l'article de Régine Robin : « Un projet autobiographique inédit de Georges Perec : L'Arbre », in *Le Cabinet d'amateur : revue d'études perecquienne*, n° 1, Paris, Les impressions nouvelles, 1993, pp. 24-25. La comparaison des deux tableaux confirme leur ressemblance.

89 Voir respectivement n° 86, 5, 18 à 19, n° 86, 5, 69 à 71 et n° 86, 5, 108 à 111 d. Cependant Amaury n'a encore que cinq fils dans ce manuscrit.

90 Le plan du manuscrit n° 86, 1, 33 r° présente un cas semblable : y figurent non seulement les rubriques concernant le Journal telles que « Morel » et « Métamorphose » — la version définitive indique effectivement qu'« Anton Voyl citait aussi Kafka » (p. 112) dans son Journal, sans autre précision — mais aussi des notes, « textes de Voyl » ou « autres textes » insérés parmi les actions prévues, y compris la « folie finale ». Le même plan intègre par ailleurs le « suicide de Voyl » dans sa liste d'événements. Le manuscrit n° 86-5 garde les traces de ce projet relatif à la manière de la disparition du personnage : « un soir d'avril, il [= Voyl] s'uicida » (n° 86, 5, 18). Les versions postérieures n'explicitent pas la mort de Voyl.

91 Voir Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », *op. cit.* pp. 200-203.

générées dans ce dernier par des mots-clefs, « Karamazov », « les courses » « Ils vont chez Ibn Abbou qui est mort », « Moby Dick », « Le Haï Kaï » et « Un balthazar », débouchent en effet, dans la version définitive, sur l'action du « Zahir », tirée de la nouvelle borgésienne du même titre et située dans la première rubrique du n° 86, 1, 71 v°. En outre, le projet différé de l'épisode sur « la lettre volée » du n° 86, 1, 41 est repris sous le nom de « Vol du bourdon », expression lipogrammatique qui apparaît dorénavant dans les brouillons destinés à cet épisode[92]. Dans la deuxième moitié de ce canevas, Perec dessine cependant un développement complètement différent de ce qui deviendra la version définitive. Le projet peut s'éclairer grâce à la confrontation du recto et du verso complémentaires du n° 86, 1, 71. A la fin du verso, l'écrivain fait le point de la situation et, après la notation « Nous y voilà », aboutit à « 3 pistes » : « Solution d[an]s un roman », « fin du J[ournal] chez un troub[adour] » et « fin du J[ournal] ». Si Perec n'ajoute aucun détail au sujet du « roman » susceptible d'apporter une solution, l'apparent double-emploi des deux autres possibilités trouve son explication dans un passage du recto. Il existe en effet, différent de « la fin du J[ournal] », un « bout du j[our]nal qu'A[nton] V[oyl] confia à un troubadour », probablement l'un des « dix troubadours » notés plus bas. Il se peut que la liste des huit initiales figurant à proximité corresponde à certains membres de cette troupe mystérieuse, parmi lesquels on pourrait reconnaître Monique Wittig, Maurice Pons, Roger Kléman, Raymond Queneau, Noël Arnaud, Jacques Lederer, Jacques Roubaud et Edouard J. Mannick, dont la plupart ont apporté leur contribution à *La Disparition* à partir du manuscrit « du Moulin »[93]. De retour au verso, remarquons que ce « bout du Journal » confié à un troubadour, de même que l'énigmatique « roman », tente d'ouvrir de nouvelles pistes qui ne seront pas poussées plus loin. Cet inaboutissement semble indiquer à ce stade la fin des canevas, dont la série reprendra dans les mises au net postérieures.

Il convient maintenant de le confirmer à nouveau : pour atteindre à l'envergure future de la fiction, dépasser le « bout du Journal » d'Anton Voyl était littéralement une nécessité. La version définitive limite en effet aux dix premiers chapitres l'intrigue fondée sur le journal et sur les autres textes d'Anton Voyl, ainsi « relégués » au rang d'*une* des matières de la fiction, pour laisser s'épanouir de nouvelles perspectives. Il serait pourtant impossible de réduire le problème à une seule redistribution des épisodes. L'opération a pour principal effet d'abolir la superposition étroite et *sans marge* des deux textes, seulement réalisée au cas où *la fin du Journal provoquerait celle du roman*

---

92 Milési analyse dans son étude ces brouillons réunis : *ibid*., pp. 208-212.

93 Voir *supra* p. 3 et la note 10. Hans Hartje formule une hypothèse identique concernant ces initiales, et rattache cet inventaire à la « liste des collaborateurs » des « Métagraphes » (Cf. *Georges Perec écrivant*, *op. cit*., p. 187), projet abandonné qu'on retrouvera dans l'annexe 3. Comme le suggère la notation introduisant le nom des « troubadours » — « nous publions ici » —, il semble que Perec avait déjà prévu à ce stade d'intégrer ces contributions au roman, ce que confirme de façon métatextuelle le manuscrit « annulé » : « [...] l'initial synopsis qui, pour flou qu'il soit, guida jusqu'aujourd'hui la narration, proposait pour fin du roman, avant du moins son ultimal sursaut, la contribution qu'annonça jadis tout un tas d'allusions » (n° 86, 1, 67, 2 v°). Cette métatextualité devient moins anodine, si les mots « initial synopsis » renvoient à l'avant-texte.

qui l'inclut. Le dernier point de la présente étude sera consacré à l'analyse de cette « mise en abyme » spécifique, telle qu'elle apparaît dans l'avant-texte de *La Disparition*, afin de constater plus complètement l'évolution, ou la dégénérescence, affectant le dispositif métatextuel : procédé le plus fondamentalement mis en œuvre, après tout, dans le lipogramme de Perec.

6. Ecrits d'Anton Voyl, écrits sans (atone) voyelle

L'introduction de la métatextualité dans *La Disparition* constitue en effet une révolution apportée par Perec dans l'histoire du lipogramme. Ce roman sans *e* raconte implicitement la disparition du *e* : il s'écrit à la fois sans et sur la lettre *e*. Perec a transformé la contrainte du texte en texte de la contrainte, le projet d'écriture en sujet de fiction, l'exploit d'auteur en énigme adressée au lecteur. Il n'est sans doute plus nécessaire de souligner qu'à ce lipogramme d'un genre nouveau contribue de façon décisive l'organisation du clan composé par les lettres de l'alphabet personnifiées. L'intrigue fondée sur l'anéantissement de ce groupe de personnages n'est qu'un développement de la disparition de Voy(e)l(le) : le procédé roussellien programme chaque nouvelle mort. Ces innovations sont censées être postérieures au manuscrit « annulé ». Les documents avant-textuels antérieurs, il convient de le remarquer, contiennent pourtant des éléments de métatextualité portant sur l'ensemble de la fiction, mais selon des modalités distinctes de la version définitive. Il s'agit de l'assimilation entre le texte attribué à Voyl et ce texte même intitulé *La Disparition*.

On pense aux *Faux-monnayeurs* de Gide, dont l'un des personnages écrit un livre qui pourrait bien être le roman lui-même. Une telle « mise en abyme » se trouve, semble-t-il, au fondement de l'élaboration narrative de *La Disparition* depuis la version « d'Arnaud ». Sa forme n'est toutefois pas encore celle d'un Journal attribué à Voyl, mais plutôt d'un texte de nature scientifique — le personnage ayant à ce stade le rôle d'un grand savant. Dans cette version antérieure, le développement du roman policier s'attache aussi bien à la disparition de Voyl qu'à celle, concomitante, de son texte, considéré comme un indice de l'affaire. Dans l'« Introduction » ouvrant le récit sur l'absence de Voyl à son propre symposium consacré à la « pathovocalisation », Aloysius Swann procède à la place de son auteur à la lecture publique du « rapport moral introductif qu'il [= Voyl] voulait offrir au symposium pour son inauguration » (n° 86, 1, 4 r°). Ce texte est une première mouture de l'introduction destinée au symposium, dont Voyl comptait faire l'occasion d'une « divulgation » (n° 86, 1, 49). Néanmoins l'assistance est mécontente de cette lecture, ayant jugé qu'« il n'y avait pas d'innovation dans son raport [*sic*] ; on aurait dit un brouillon mal fait, banal, falot » (*ibid*). Toute l'affaire de la disparition, affirme pourtant Ottavio Ottaviani, a pour cause « la divulgation d'un plan ou d'un complot qu'Anton Voyl comptait accomplir au cours du symposium » (n° 86, 1, 59 r°). C'est pourquoi, sans doute, les personnages seront amenés plus tard à fouiller la

villa de Voyl en quête d'indices concernant cette divulgation[94]. Dans un brouillon dactylographié censé appartenir à la même version, Ottaviani propose en effet de chercher « un bloc ou un album qu'Anton Voyl gardait dans un sac qu'il avait toujours à la main » dans le but de mettre à jour « un motif important, sinon capital, du rapt » (n° 86, 1, 27). Aucun des documents avant-textuels n'atteste une telle divulgation. Nous supposerons donc que les personnages échouent, eux aussi, à en trouver la trace dans les papiers laissés par Voyl. C'est sans doute qu'en sus du « plan » ou du « complot » tramé par Voyl avant sa disparition, il est question de la révélation du projet relatif à la voyelle disparue. Aussi paraît-il difficile de nier que le texte du savant et le roman qui l'inclut se recouvrent l'un l'autre, chacun posant à sa façon le même problème primordial : celui de la « pathovocalisation », maladie de la vocalisation, ou celui du lipogramme auquel manque une voyelle.

Science fictive, la « pathovocalisation », dont le nom se retrouve dans le texte final, est ici la spécialité d'Anton Voyl et constitue un thème majeur du récit, dont elle renforce les liens avec la contrainte choisie par l'auteur. Mené sous les auspices de son patron, Martial Cantaral, le travail de Voyl « sur la pathovocalisation constituait un acquit vital, instituait, pour toujours, un savoir sans lui promis à l'abandon, à la mort » (n° 86, 1, 4 r°). Le savant « n'avait conçu l'organisation d'un symposium mondial qu'afin d'y promouvoir au grand jour un postulat global qui impliquait ipso facto la disparition du savoir acquis jusqu'aujourd'hui par la pathovocalisation » (*ibid.*). Cette description renvoie à nouveau à l'« Histoire du lipogramme », exposant les principes d'une contrainte qui existe depuis l'Antiquité grecque et demeure ignorée par l'histoire littéraire[95]. En outre, les qualificatifs appliqués au « rapport introductif » destiné au symposium — « mal fait, banal, falot » — anticipent non seulement les énoncés métatextuels de la version finale telles (« d'abord, nous croirons voir un galimatias confus, un capharnaüm insignifiant », p. 195) ou « tout avait l'air si banal, si normal, si commun », p. 20), mais aussi la dépréciation traditionnelle du genre, telle que la mentionne l'article postérieur de Perec[96], ainsi que cette remarque déjà citée : « Un lipogramme qui ne s'annoncerait pas comme tel (mais cela peut-il se concevoir ?) aurait toute chance de passer inaperçu ». Le texte qu'Ottaviani propose de retrouver est décrit comme la somme d'une accumulation de travaux effectués par ce spécialiste de la pathovocalisation, dont le domaine d'étude évoque inévitablement le lipogramme. De fait, un indice trouvé par quelques personnages suggère l'existence d'un secret et d'un artifice inhérents à l'écriture de Voyl :

> L'intrigant papyrus qu'Arnaud avait à la main, donnait, à coup sûr, la solution, mais d'abord, mais surtout, il [= Voyl] la masquait : ayant compris, cinq ou six jours auparavant, qu'il risquait gros, Anton mit à l'abri, avant qu'il soit trop tard, tout son travail, mais garda

[94] Voir *supra* p. 21.
[95] Voir « Histoire du lipogramme », *op. cit.*, pp. 74-79.
[96] *Ibid.*, p. 76.

> sur lui un gribouillis qui donnait un raccourci du plus important, raccourci dont, pour qu'il soit plus sûr, il chiffra la disposition, utilisant pour son plan d'annotation un truc qui nous paraissait tout à fait inconnu. La combinaison nous manquait. Nous n'y voyions pas clair. (n° 86, 1, 19)

L'affinité interne entre le texte de Voyl et le roman de Perec pourrait s'étendre aux conditions externes de ces deux écritures, inaugurant à la limite une correspondance entre chacun des auteurs. Pour reprendre deux des exemples précédemment mentionnés, Anton Voyl travaille sur la pathovocalisation sous le parrainage de Martial Cantaral : Perec, son créateur, travaille sur le lipogramme sous l'influence de Roussel, créateur de Martial Canterel. D'autre part, les compagnons du personnage s'appellent Arnaud Balibard ou Hassan Ibn Abbou, avatars des collègues oulipiens de l'écrivain, Noël Arnaud et Marcel Bénabou. Ajoutons deux nouveaux exemples. Selon David Bellos, Perec ne s'est pas borné à consulter des dictionnaires pour rassembler les mots sans *e* qu'il destinait à la rédaction du roman :

> dans les bars, dans les trains, sur les cartes de restaurants, par exemple, voire dans la rue, on peut relever de nombreuses expressions naturelles sans *e* [...]. Perec ne se déplaçait jamais sans son carnet, et c'était ensuite pour lui un jeu d'enfant de transcrire sa récolte du jour dans des classeurs étiquetés en vue de situations narratives diverses [...][97].

Cette méthode semble correspondre à celle de Voyl dans la préparation de son travail :

> il faisait parfois ainsi, dit Ottavio Ottaviani, il notait un fait, un mot, un propos saisi dans un salon, dans un train, dans un tram, un truc qu'il voyait, mais toujours sur un ~~bout de~~ carton qu'il classait dans un tiroir, au labo (n° 86, 1,19)

En outre, les lieux où travaillait l'écrivain se reflètent dans la fiction. Voici la description de « Pontchartrain », espace de travail de Voyl et de son assistant Arnaud Balibard :

> on travaillait à Pontchartrain sans aucun soin pour nous garantir : ça n'avait pas l'air d'un labo, mais d'un *moulin* : qui voulait accourir, accourait, qui voulait savoir, savait. Nul Dispositif ! Mais mon travail risquait gros ; j'ai failli pâtir d'un oubli aussi total [...]. (n° 86, 1, 1 r° : c'est moi qui souligne)

Cette description évoque en effet l'environnement du Moulin d'Andé, où Perec a rédigé *La*

---

[97] David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit.*, p. 420.

Disparition. On se réfèrera de nouveau au livre de Bellos :

> Il n'existait pas de critères clairement définis pour décider d'inviter tel ou tel autre à séjourner au Moulin ; seules agissaient des vagues d'intérêt successives qui, en éclatant, déposaient sur les rives d'Andé leur lot de peintres, d'écrivains, de créateurs et de penseurs de tout bord. [...] Il [= Perec] occupait toujours [...] la chambre « Jeanne d'Arc », qui se trouvait juste au-dessus du « moulin » proprement dit [...]. Pendant toute cette période, la maison du Moulin fut sa tour d'ivoire [...][98].

Inévitablement l'écrivain transparaît derrière le savant fictif : Perec, besognant sur son lipogramme au Moulin d'Andé, se représente lui-même dans la fiction en tant que Voyl, étudiant la « pathovocalisation » dans une espèce de « moulin »[99].

Cette parenté entre le personnage et l'écrivain n'est pas conservée dans le texte final, comme l'indique l'apparition du « Barbu », nouvel *alter ego* de Perec. Les relations du texte enchâssé et du roman qui l'inclut subissent également des transformations progressives avant d'aboutir à la version définitive.

Dans la version « d'Arnaud », l'affinité des deux écritures en vient même à influencer l'articulation de la fiction : rappelons que c'est dans le chapitre intitulé « Introduction » qu'est lue l'*introduction* de Voyl au symposium sur la « pathovocalisation ». Dans les canevas du récit censés être ultérieurs à cette version, la fin du Journal de Voyl correspond normalement à celle du roman lipogrammatique. Rien n'empêche en outre de supposer que le « Post-Scriptum » prévu dans le plan supposé de la version « d'Arnaud » (voir l'annexe 6) ne s'applique aussi au texte de Voyl. Cette hypothèse rendrait possible une sorte de fermeture hermétique, charpentée par les deux colonnes de lettres sur lesquelles est fondée la sur-contrainte de cette version : circulation alphabétique interne et close sur elle-même. Le « post-scriptum » de Voyl tel qu'il apparaît dans le texte final (p. 55) ajouterait à la multiplicité des strates, puisqu'il a la forme d'un pseudo-pangramme, renfermant l'intégralité de l'alphabet à l'exception du *e*. Dans les canevas centrés sur le Journal de Voyl, cette mise en abyme potentielle n'a plus une structure formaliste aussi reconnaissable, même si, comme on l'a indiqué, ce récit interne tisse une fiction plus détaillée et si le texte écrit par le personnage en acquiert une densité plus forte dans l'économie du roman.

Le très petit fragment du manuscrit « annulé » ne livre aucune information sur les rapports entre ces deux écritures. Un tel silence sur le texte de Voyl dans la partie disponible de cette version,

---

98 *Ibid*., pp. 355-356.

99 Dans la version finale, l'élément métatextuel portant sur ce lieu de travail prend la forme suivante : « Saint-Martin montait Scribouillard. Il partit, magistral, sous l'acclamation du public conquis. Mais, au tournant du *Moulin*, Saint-Martin ramassa un gadin colossal. Capharnaüm gagna [...] » (p. 80 : c'est moi qui souligne). Le mot de « Scribouillard » renvoie bien sûr à l' « écrivain » et celui de « capharnaüm » suggère un « galimatias » : Scribouillard tombe sur le Moulin, entraînant le triomphe du galimatias.

réduite à ses dernières pages, suggère cependant une transformation radicale du mécanisme métatextuel : les documents avant-textuels précédents prévoyaient en effet de terminer le récit par un morceau d'écriture attribué au personnage. Par ailleurs, le manuscrit « annulé » témoigne d'une singulière intervention de l'écrivain dans la fiction : le futur « Post-scriptum » du livre publié s'y trouve incorporé, mentionnant le « scrivain » et son travail. L'effet métatextuel ne s'apparente ni à la projection de la situation de l'écrivain sur celle de Voyl dans la version antérieure, ni à la présence du « Barbu », reflet plus fidèle de Perec en personne, dans l'intrigue du texte définitif : il s'agit moins d'introduire le lipogramme dans la fiction que de renvoyer directement à l'auteur.

Cette immédiateté aboutit dans le manuscrit « annulé » à une révélation ostensible qui concerne les coulisses de la rédaction et fournit en même temps un nouveau point de vue sur l'évolution de la métatextualité. La chronologie du travail de l'écrivain est en effet évoquée deux fois dans le dialogue entre Savorgnan et Swann :

> [...] aujourd'hui *vingt-huit mai* où s'accomplit, hors du roman, anticipant sur sa fin, l'abolition qu'il [= un strict tabou] simulait [...] (n° 86, 1, 67, 2 r°).
>
> [...] la main du scrivain qui, *voici aujourd'hui six mois*, s'introduisit dans un roman dont il ignorait tout, sinon qu'il y avait pour introduction, mais aussi pour loi ab ovo la disparition d'un individu [...] (n° 86, 1, 67, 2 v°)

Dans l'hypothèse où cette datation serait indexée sur le temps historique, le « scrivain » Perec aurait entamé son travail six mois avant la fin de mai, autrement dit en novembre. La lettre de Perec à Maurice Nadeau affirme que *La Disparition* a été commencée en « décembre 1967 »[100], mais cette date est fausse. Comme on l'a montré, la première version de la traduction lipogrammatique intitulée « Nos chats » était déjà achevée en novembre de cette même année[101]. Il est dès lors possible de supposer que, six mois plus tard, Perec ait appliqué à son manuscrit une chronologie réelle.

Cette concordance invite à examiner la chronologie appliquée dans les autres versions. Dans la version « d'Arnaud », l'intrigue est centrée sur le mois d'avril : Anton Voyl est né au « huit avril vingt-trois » (n° 86, 1, 59 r°) et sa disparition, autrement le point de départ de la fiction, se situe également en avril[102]. On ne dispose d'aucune note préparatoire éclairant ce choix, même si « avril »

---

[100] « Lettre à Maurice Nadeau », *op. cit*., p. 51.

[101] Voir *supra* p. 5. La même datation est inscrite sur le brouillon de la transposition d'un autre sonnet de Baudelaire, « Accords » (n° 86, 1, 92). Le troisième texte emprunté à ce poète, « Sois soumis, mon chagrin », porte l'inscription : « avec MB 1 / 12 : 67 » (n° 86, 1, 107).

[102] Cf. le n° 86, 1, 49 : au symposium où survient la disparition de Voyl, Ottaviani avoue avoir recontré ce dernier le « Mardi trois avril, il y a dix-huit jours, jour pour jour, aujourd'hui ». Le « curriculum studiorum » du grand savant (n° 86, 1, 59 r°) fournit plusieurs détails en succession chronologique, de la

est un des rares noms de mois à ne pas contenir la lettre *e*[103]. Certains passages du texte amènent cependant à soupçonner que la datation pourrait bien être calquée sur le cours du temps réel. Cette version se caractérise en effet par l'analogie établie entre l'activité de Voyl et celle de Perec. Ainsi qu'on l'a vu, le symposium a été organisé pour « promouvoir au grand jour un postulat global qui impliquait ipso facto la disparition du savoir acquis jusqu'aujourd'hui par la pathovocalisation » et quand sa date a été décidée par Voyl, « six mois auparavant », « Maint savant avait ri d'un propos aussi colossal » (n° 86, 1, 4 r°). Cette chronologie est confirmée dans un autre passage :

> à Oslo, pour finir, il y avait aujourd'hui six mois (nous y faisions allusion il y a un instant) où il proposa un symposium mondial à Oxford, donnant à saisir qu'il y dirait tout. (n° 86, 1, 49)

Si cette datation reflète la chronologie réelle, cette annonce préalable doit avoir eu lieu six mois avant avril, autrement dit en octobre : un mois avant la réécriture des poèmes de Baudelaire en novembre. Il se peut donc que l'indication « six mois » renvoie à la période de préparation du texte, mais d'une manière implicite, à la différence du manuscrit « annulé ».

On pourrait d'ailleurs supposer que le mois d'avril constitue en lui-même un moment significatif dans la création de l'œuvre. Le « huit avril », anniversaire de Voyl, devient à partir du manuscrit n° 86-5 le jour où celui-ci consulte un médecin pour ses insomnies et donc la date du premier chapitre de la version finale (p. 24). En outre, dans ce manuscrit, c'est toujours au cours du même mois que le personnage disparaît (n° 86, 5, 18). La contradiction est pourtant évidente, puisque entre les deux événements il est indiqué que Voyl « tint son journal durant cinq ou six mois » (*ibid.*). Cette incohérence souligne la persistance de Perec à conserver cette implantation au mois d'avril.

La version définitive résout cet enchevêtrement en situant la disparition de Voyl à la « Toussaint ». Cette modification interdit en même temps d'établir un parallèle chronologique entre l'écriture du texte de Voyl et celle du texte de Perec. L'intrigue du texte final est strictement fixée en 1968[104]. Voyl rédige son journal entre le mois d'avril et la « Toussaint » de cette même année, par

---

naissance à la disparition du personnage, dont l'année n'est pas précisée. Un autre feuillet manuscrit porte la note : « Anton disparut un matin d'avril 28 » (n° 86, 1, 18), mais cette datation ne s'accorde pas avec la chronologie qui situe la naissance du savant en « vingt-trois ».

[103] Les « Brouillons » incluent cependant bon nombre de textes fictionnels ou réels en relation avec ce mois. Par exemple, la lettre de François Le Lionnais datée du 9 avril 1968 (n° 86, 1, 89, 1 r° à 2 d. et n° 86, 1, 90 r°) mentionne une réunion de l'OuLiPo de la veille, date de l'anniversaire d'Anton Voyl. Cette lettre est d'ailleurs accompagnée de la contribution de Le Lionnais, intitulée « Maths », mais restée inédite. Celle-ci sera remplacée d'abord par un texte de Perec lui-même trouvé dans le manuscrit « du Moulin » (dont le brouillon figure dans n° 86, 1, 114 v°), puis par la contribution par Roubaud du même titre.

[104] La fiction désigne ainsi cette année non lipogrammatique : « Un soir d'avril vingt-huit » (p. 141), Tryphiodorus vient trouver Augustus B. Clifford pour rendre compte de la naissance d'un enfant nommé

conséquent à un moment ultérieur à la rédaction de *La Disparition*, qu'elle dépasse de quelques semaines, puisque c'est en septembre 1968, selon Perec, que le livre a été achevé[105]. Ce décalage minime et implicite n'empêche certainement pas le lecteur du livre, publié en 1969, de reconnaître la simultanéité de la disparition fictive et de la disparition réelle, autrement dit celle de Voyl et celle de la voyelle, mais il pose la question des relations entre ces modes d'écritures dans la version définitive, et sur les modalités de l'analogie qui s'établit entre le texte écrit par Voyl et le roman sans voyelle.

Dans la version finale, en plus du journal, Voyl est l'auteur de textes très divers. Parmi ceux dont le contenu est décrit dans la fiction, énumérons : une lettre adressée à ses amis pour accompagner le « post-scriptum » pangrammatique (p. 55) ; un « instructif curriculum studiorum » composé de plusieurs contributions et d'une citation de *Gadsby* (pp. 60-66) ; un album qui « comportait vingt-six folios, tous blancs, sauf, au folio cinq, un placard oblong, sans illustrations » intitulé « À bas l'obscur » (p. 113) ; un carton portant l'inscription d'un tanka combinant des œuvres d'Izumi Shikibu et de Tsumori Kunimoto ; « Six madrigaux archi-connus » provenant des poèmes de Mallarmé, Hugo, Baudelaire et Rimbaud. Comme on l'a constaté à propos du Journal, il est clair que ces fragments constituent le réseau principal d'intertextualité de *La Disparition*. Dans la fiction, cet ensemble constitue en même temps un indice important quant à la disparition de Voyl, à l'instar du texte attribué à ce dernier dans la version « d'Arnaud », puisqu'il fonctionne pour le lecteur comme une sorte d'anthologie métatextuelle suggérant l'absence de la lettre *e*. Dans tout ce qu'écrit Voyl, « il y a toujours un point commun : l'apparition, ou la disparition du Blanc » (p. 112). Pourtant le personnage de la version finale ignore la solution de l'énigme que pose son propre texte : à la différence du savant de la version antérieure qui, rappelons-le, se préparait à « la divulgation d'un plan ou d'un complot ». De ce point de vue, le scripteur du Journal n'est plus « savant », au sens littéral, quant au secret qui le hante. Il serait incapable de partager avec son auteur la solution de l'énigme. Dans la version finale, Anton Voyl est lancé dans la même quête vaine que les autres personnages. Son texte se contente de poser des questions : « Mais il a disparu ! Qui ? Quoi ? Va savoir ! Ça a disparu. À mon tour, aujourd'hui, j'irai jusqu'à la mort, jusqu'au grand oubli blanc, jusqu'à l'omission. *It is a must*. Pardon. J'aurais tant voulu savoir » (p. 55). Voyl n'est plus *auteur* du « complot », mais l'une de ses victimes.

Cette distinction stricte entre le statut du personnage et celui de l'auteur se reflète sur la relation finale entre le texte enchâssé et le roman qui l'inclut. De même que Voyl n'est plus assimilé

Haig ; Haig meurt « vingt ans plus tard » (p. 142), autrement dit en 1948, et vingt ans avant la disparition de Voyl, c'est-à-dire en 1968 : « Douglas Haig, il y a vingt ans, Anton Voyl il y a un mois, Augustus aujourd'hui, sont morts, ont disparu [...] » (p. 173). Le tableau généalogique révèle également l'année de la disparition de certains personnages. Le feuillet n° 86, 1, 75 v° porte également cette note— « 1892 nais[sance] du Barbu / 1908 naissance des 3 fils / 1928 naissance d'~~Haig~~ 18 petits fils / 1948 mort d'Haig / 1968 mort » — mais l'ensemble ne correspond ni à la chronologie ni à l'intrigue du texte final.

[105] « Lettre à Maurice Nadeau », *op. cit.*, p. 51.

à Perec, son texte n'a plus pour rôle d'imiter *La Disparition* à l'intérieur d'elle-même. Amaury Conson caractérise ainsi le Journal de Voyl :

> Il y fait cinq ou six fois allusion à un roman qui, dit-il, fournirait la solution. Il y a, par-ci, par-là, tout un tas d'indications qui, croyons-nous, ont pour but d'approfondir la signification du roman, sans pourtant nous affranchir tout à fait. (p. 111)

Amaury Conson ne sait pas de quel roman il s'agit. Rappelons qu'un mystérieux roman de ce genre a déjà été rencontré plus haut. Le folio n° 86, 1, 71 r° et v° (voir l'annexe 9) porte l'indication « Solution d[an]s un roman », sans autre détail. Dans le texte final, il faut plus de cent pages à Conson pour se rappeler cette affaire et désigner enfin par son nom le roman dans lequel il figure :

> Anton Voyl n'avait-il pas dit un jour qu'un roman donnait la solution ? Un flot brouillon, tourbillonnant d'imaginations s'imposa soudain à lui : *Moby Dick* ? Malcolm Lowry ? *La Saga du Non-A*, par Van Vogt ? Ou, vus dans un miroir, trois 6 sur l'immaculation du dos d'un Christian Bourgois ? Ou l'obscur Signal d'Inclusion, main à trois doigts qu'imprimait Roubaud sur un Gallimard ? *Blanc ou l'Oubli*, d'Aragon ? *Un Grand Cri Vain* ? *La Disparition* ? (p. 220)

De fait, l'énumération pointe la solution de l'énigme posée par le roman lipogrammatique. En même temps, ce n'est qu'une tautologie — *La Disparition* peut-elle donner la solution de l'énigme de *La Disparition* ? Le roman fourmille d'indices sur son propre secret, la disparition de la lettre *e*. Comme le suggère Conson, le texte de Voyl accumule « un tas d'indications » qui forment une part essentielle de ce mécanisme autoreprésentatif. Pourtant, dans la version finale, ce texte n'est plus simplement une réduction en abyme du livre qui l'inclut, mais s'y ajoute en tant que texte à part entière, afin, si l'on se réfère encore au propos du personnage, d'« approfondir la signification du roman, sans pourtant nous affranchir tout à fait » en lui configurant un noyau à la fois intertextuel et métatextuel.

Telle est la nouvelle fonction qui revient à Anton Voyl et à ses écrits, au détriment de leurs attributs et de leur envergure antérieurs : l'intrigue qui les concerne est condensée dans les dix premiers chapitres de la version finale, formant certes un noyau du roman, mais sans en recouvrir la totalité. La figure du « Barbu » et la saga du clan viennent remplir la fonction d'encadrement de la fiction. Si Voyl conserve un rôle de scripteur, celui de l'*auteur* du complot, reflet de l'activité de Perec, est désormais attribué au Barbu, responsable de la naissance et de la disparition des personnages du clan, qui ne sont autres que les lettres de l'alphabet personnifiées. Autrement dit, le

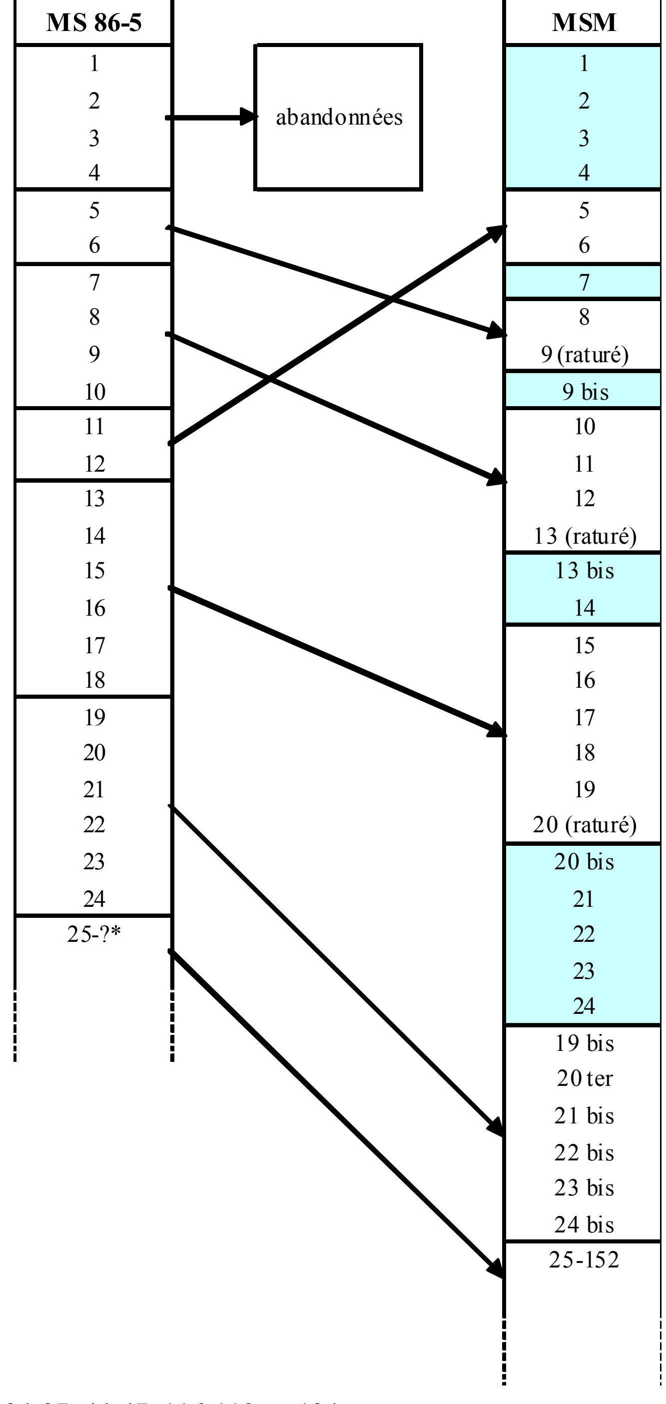
Barbu et Voyl se partagent les attributs du Voyl de la version antérieure, à la fois scripteur du texte et auteur du complot, mais c'est à son nouvel avatar que Perec accorde une parenté avec lui-même.

Constatons à nouveau, pour conclure, que la création du personnage du Barbu, c'est-à-dire l'insertion d'un nouvel *alter ego* de l'écrivain dans la fiction, contribue de manière décisive à l'élaboration de la saga du clan dans le texte final. Celle-ci, préparée par le plan « Comment j'ai écrit certain de mes livres », s'inspirait peut-être du projet abandonné de *L'Arbre*, dans lequel l'écrivain avait un moment caressé l'idée de reconstituer l'histoire juive de sa propre famille[106]. La fictionnalisation du projet lipogrammatique pourrait avoir emprunté certains aspects du projet autobiographique et l'incarnation de Perec lui-même dans la fiction pourrait avoir pour fonction de tenir ensemble les deux points de vue. Racontant sa propre écriture, l'écrivain devait s'impliquer en tant que sujet écrivant. La genèse de *La Disparition* montre l'évolution de cette représentation personnelle, par laquelle le texte en vient à devenir le monument d'une famille juive perdue : celle de l'écrivain lui-même, dont les racines existentielles sont liées de manière inévitable, inextricable, à la notion de disparition.

---

[106] Voir *supra* la note 88.

Annexe 1 : pagination du manuscrit n° 86-5 et du manuscrit « du Moulin »



*Il manque les pages 34-37, 44-47, 116-119, et 124 *sqq*.

La plus grande part du manuscrit « du Moulin » (MSM) est constituée par une copie du manuscrit n° 86-5 (MS 86-5). L'enchevêtrement dans la pagination du MSM — constatable sur les feuillets portant les numéros 1 à 24 — est la conséquence des rajouts, raturages et redistribution que

schématise le tableau ci-dessus :

- les pages 1 à 4 du MS 86-5 ont été abandonnées dans le MSM et remplacées par quatre nouvelles pages ;
- celles-ci sont suivies par les pages 11 et 12 du MS 86-5 dont les numéros de page sont alors devenus 5 et 6.
- à ces deux pages succède la nouvelle page 7 ;
- les pages 5 et 6 du MS 86-5 viennent ensuite et deviennent 8 et 9 dans la nouvelle pagination ;
- cette page 9 est finalement entièrement raturée mais coexiste avec une nouvelle page 9 (bis) ;
- les pages 7 à 10 du MS 86-5 prennent la suite et deviennent 10 à 13, selon la nouvelle pagination ;
- la deuxième moitié de cette page 13 est raturée et un nouveau texte (13 bis) collé sur elle ;
- à cette page dédoublée succède la nouvelle page 14
- les pages 13 à 18 du MS 86-5 prennent la suite et s'accordent à la nouvelle pagination, de 15 à 20 ;
- cette page 20, entièrement raturée, coexiste avec une nouvelle page 20 (bis)
- les nouvelles pages 21 à 24 prennent la suite ;
- la suite de la page 19 du MS 86-5 leur succède sans correction des numéros de page : ce qui produit la répétition des numéros 19 à 24 en même temps que l'apparition d'une troisième page 20 ;
- à partir de la page 25, les deux manuscrits correspondent page à page, sauf surcharges effectuées au passage de l'un à l'autre et lacune de plusieurs pages dans le manuscrit n° 86-5.

Annexe 2 : transcription du manuscrit n° 86, 1, 5 (hormis les dessins)

Je pars pour la 100000 fois à la re Thèmes

façonner ds la forge de mon âme la

~~Fais nous savoir l~~ conscience ancrée ds une race

Nous voudrions savoir au plus tôt si vos inquisitions ont

plus tôt mis au courant plus tôt nous pourr agir

nous mari lapin

albinos Un

Albanais !

Un Albinos !

AZcourt d'un taillant

Fer

~~il a appris~~

il suit

W

ça fait un bail qu'il suit PotomaK

raccourci son

chibouk hickory

voyant wapiti mustang bison tatou

wigwam

parlant dans un jargon plutôt dur à saisir

~~marmonnant à mi-voix~~

la squaw annonçant un à un

l'instruction à approfondir puis

la faisant non sans

~~un~~ plaisir

Tomahawk faisant un

saut vif,

RANCHO NOTORIOUS tourbillonna par trois fois

par un psalmodiant

~~mit droit~~ ~~un implorant~~

~~s'assit sur~~ joignant l'action au discours ~~apparat~~ pardon ~~pardon~~ ~~dont l'oraison~~

dont l'apparat ~~d'aujourd'hui~~

la squaw clamait l'oral canon

du gd Satchmo, an

Puis quittant ton grimpant

tu passas un falzar

tu pris dans un coin trois sacs à savoir

tu ouvris l'un ; tu disposas

Annexe 3 : transcription du manuscrit n° 86, 1, 61, 2 et 3

[n° 86, 1, 61, 2]

culminait
Avant-Propos : Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la damnation

I Anton Voyl

a 1 Qui d'abord a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu dormant tout son saoul
s'abat sur
b 2 Où un sort inhumain ~~assombrit~~ un Robinson soupirant
promis
c 3 Dont la fin abolit l'immoral futur papal à un avorton contrit
Nicolas
d 4 Où, nonobstant un "Vol du Bourdon", il n'y a pas d'allusion à Rimski Korsakov

[Une page blanche]

f 6 Qui au sortir d'un corpus compilant nous conduira tout droit au zoo

g 7 (22) ~~[illisible]~~ / Où l'on paraît vouloir du mal aux avocats marocains

h 8 (28) ~~[illisible]~~ / Où l'on dira trois mots d'un tumulus où Trajan s'illustra

III 32 ~~Douglas Haig Clifford~~ / DOUGLAS HAIG CLIFFORD

i 9 32 Où ça n'ira pas tout pour un baryton

j 10 38 Où l'on lira maints madrigaux fort connus
avant l'invocation au Grand Manitou
k 11 52 Qui nonobstant l'inspiration du discours initial

l 12 58 Où pour qu'un bâtard soit un anglais il lui suffit d'avoir un bijou ds son nombril

m 13 62 Pouvoir d'un choral sur un billard

n 14 69 ~~[illisible]~~ / Où l'on va voir un cyprin faisant fi d'un halvah pourtant royal

IV 76 Olga Mavrokhordatos

o 15 77 Où l'on saura pourquoi coula Titanic

p 16 81 Qui fournit un appui à la position du $

q 17 86 Opinion d'Ilitch sur Holly

r 18 88 apports capitaux friand

s 19 94 partisan

t 20 102 fana

[n° 86, 1, 61, 3]

V 106 Amaury Conson

u 21 106 Où apparaît un intrigant barbu

v 22 ~~113~~ / 115 Où ~~Où il s'agit d'~~un us familial contraint un gamin imaginatif à finir son Gradus ad Parnassum par 6 assassinats

w 23 ~~119~~ / 126 Où Amaury Conson ~~qui~~ naît à Acapulco vit tjs alors qu'à Zurich on abat
on punit
Amaury Conson

x 24 136 qui s'ouvrant sur un mari morfondu finit sur un frangin furibard

VI 142 Arthur Wilburg Savorgnan

y 25 142 qui finit sur un blanc trop significatif

z 26 (148) dont à coup sûr on a compris qu'il finissait la narration

Post-Scriptum

Métagraphes

I Citations

II Bibliographies

a histoire du lipogramme

b instruments de travail

c ouvrages cités

III Liste des Collaborateurs

IV Table

Annexe 4 : transcription de certains folios de « Comment j'ai écrit certain de mes livres »

[n° 86, 4, 1]

Nicias		
Sans haine	~~qu'il n'haissait pas~~	l'implanta
Cent Zen	~~compilation d'un savant japonais~~	~~mit~~ sur un long
Naine	~~un nain~~	aussi qu'un bâton
mor~~t~~aine	sur un sol glacial ~~glaçon plus~~ pic à glaçon	roll mops
haleine	l'inspiration lui manqua plus dur qu'un roc	N
Non	coup inguinal ganglions inguinaux	
mort à l'aine	[~~Hyène I.N.~~] ~~chacal s'attaqua à Nicias~~	
		Hainaut
Optat	pariant qu'il n'arrivait pas à	
Sans eau	fut d'un trait un alcool pur	
Anneau		
point d'eau	(puits)	brandissant alors
Non O		un tison il allumat Optat [~~illisible~~]
pâlot		
~~Nô~~ deo	[lo] Badaud avait pris	
	soit à l'alcool	
	quartaut	assassinat d'Optat
		faisant d'Optat Opé un brandon vivant
Parfait	[A] happé | Epé Huppé	RQQP
Sans paix		NS
Sempé		NO
Nappé		qu'il Sabotait
Lappé		son travail
Non P	alla voir Parfait	
palpé	depé	

[n° 86, 4, 3 r°]

Sans I : Zanzi (bar →) poisson

Sans O   Senso — Visconti
Sans os — succombant, son pharynx
un os trop pointu s'inscrustant dans
bout

Sans U   Sangsue
nonobstant trois transfusion
un lombric colossal
hirudination

[n° 86, 4, 4 r°]

A	E	I	O	U	Y	aya	
Ai	Ea	Ia	Oi	Ui	Ya		
Au	Ei	Io	Ou		Ye	aye	
Ay	Eo		Oy		Yi	ayi	
	Eu				Yo	ayo	uya
Aie	Sint ut sunt, aut non sint				Yu		uyo
	Eue		Oui		Youi		
	Eui		Ouia		You		
	Euo		Aoii				

Summum jus
Summa injuria

Tu N	Sans N	100 N	Nicias	padaine	moraine
Tu O	Sans O	NO	Optat	pado	moro
Tu P	Sans P	NeP	Parfait	padepet	morop
Tu Q	Sans Q	NeQ	Quasimodo	padequ	moroc
Tu R	Sans R	N'R	Ri	padr	moror
Tu S	Sans S	N'S	Sabin	pads	morales

[n° 86, 4, 6]

~~Quasimodo~~ | ~~hydrocution~~ Bas du cul p q
~~Sans cul~~(~~ot~~) | Glaçon sans fond
non
~~Accus~~ | ~~tringa~~
~~cul blanc~~ | ~~courlis~~ ~~il supprima~~
Non Q | (bas) ~~cul blanc~~ pour Quasimodo
décu | ~~[E] Ecu~~ ~~[IQ]~~ ça fut moins
cuiller ardu

---

il avait cuit hier implosion
Romuald | QR puis trou d'air
Sans air | asphyxiation il supprima grisou
trou d'air | ~~pour~~ Romuald, argon
Non r | ~~ça fut moins ardu~~
Nerf | huèrent aere hier

Hairesse

Sabin | on murmurait
Sans cesse | racontars
~~Anesse~~ | individu palrait vivant Sabin
morales | couchant ds son lit constituait
Nonesse | son but
~~Ness~~ | plus tard il la plaçait final
~~déesse~~ | Un art Mais Sabin
[yes] savoir avait

il fabriqua Fin(ess)
un obus plu d'
suppositorial qu'il
lui introduisit non sans
~~U.S~~
~~dans~~ aplomb
l'animal
profitant d'un
court instant où l'animal
s'assoupissait
dans son bain

Non qu'il fut à court
d'inspiration, mais la fortif
du gars Sabin ~~paraissait~~
~~trop~~ n'offrir aucun
point vacillant

[n° 86, 4, 7 d.]

ana		Nana Zola Rougon Macquart
Nana	Na	ANanas
ananas		
ane	Ne	Tarin tissu nodal
anis	Ni	Nid
anno	No	Un no japonais
anu	Nu	un Rodin

Annexe 5 : transcription du manuscrit n° 86, 1, 67, 1 r°

annulé XXX 116

Voilà pourquoi ! Non ? Voilà la photo qui provoqua son courroux ! Tu lui as fait voir ! Tu lui as tout dit !

Non Non, fit tout bas Savorgnan, mais sa contradiction n'avait pas un air convaincant

Allons Savorgnan, lui dit d'un ton plus doux Aloysius, nous n'accusons pas, mais nous voulons savoir : il y avait, sur la paroi d'un cagibi jouxtant un salon mis pour Olga à la disposition d'Amaury, parmi vingt-cinq ou vingt-six photos l'intrigant portrait d'un barbu dont nous ignorons tout d'individus dont grosso modo la plupart nous sont connus ; j'ai compris alors qu'il constituait un chaînon important qui nous manquait jusqu'alors, sinon un point capital, initial, primordial. Il nous faut savoir où il l'obtint. Lui donnas-tu ? Si oui, pourquoi ? Si non, y fit-il allusion dans la discussion qui finit par sa mort ?

Un long instant, Savorgnan parut coi, morfondu. On l'aurait dit calculant, supputant, ruminant.

Soit, dit-il à la fin, tu sauras tout mais crois-moi nous risquons gros à vouloir ainsi nous affranchir : Amaury voulait savoir, il a su, puis a connu la mort. Par surcroît, si j'ai à propos du mal dont nous palissons tous un savoir positif, distinct, il vous apparaîtra à coup sûr tout à fait maigrichon par rapport à tout l'inconnu qui suivra, tout à fait insuffisant par rapport au savoir global, vingt fois plus subtil, vingt fois plus obscur, qu'il nous faudrait ~~saisir pour parcourir jusqu'au bout, jusqu'au "fin mot" l'insinuant circuit labyrinthal où nous marchons d'un pas somnambulant~~

Nous avions compris tout ça, dit Aloysius d'un ton bas, nous l'avions compris ou plus tôt, alors qu'ici s'inaugurait la saga aux profonds maillons qui nous unit dans l'affliction, la mort, l'inconnu ; mais nous n'avons aucun choix : chacun parmi nous doit offrir sa contribution, sa participation, doit, s'avançant plus loin dans l'obscur du non-dit, ourdir, jusqu'à sa saturation, la configuration d'un discours qui, au fur qu'il grandit n'abolit l'hasard du jadis qu'au prix d'un futur apparaissant sans solution, à l'instar d'un fanal n'illuminant qu'un instant la portion d'un parcours n'offrant au fuyard qu'un jalon minimum, fil d'Arian toujours rompu n'autorisant qu'un pas à la fois. Franz Kafka l'a dit avant nous : "il y a un

Annexe 6 : transcription du manuscrit n° 86, 1, 101

	1	Introduction	Anton Voyl	Z
I Arnaud	2	Arnaud comprend qu'il s'agit d'un rapt	B	Y
	3	Il recrute Ottaviani	C	X
	4	Ils fouillent le labo et la villa	D	W
	6	Le garçon du Harry's	F	V
	7	Histoire de l'habit (mort du garçon)	G	U
III IVAN	8	Une lettre donnant des renseignements	H	T
	9	Portrait d'Ivan, l'archiduc. Son aide	IVAN	S
	10	Oslo, un marin	J	R
	11	New York (La Guardia Washington)	K	Coq
	12		L	P
	13		M	O
IV OLGA	14		N	N
	15		Olga	M
	16		P	L
	17		Qu' ou Qui Quoi	K
	18		R	à la PJ
	19		S	I
V URBAIN	20		T	H
	21		Urbain	G
	22		V	F
	23		W	D
	24		X ?	ça m'a tt l'air d'un ABC
	25		Y	B
	26	Post Scriptum	Z	A

Annexe 7 : transcription partielle du manuscrit n° 86, 1, 95, 2 d.

1	A	Z	Journal d'Arnaud	
2	B	Y	Journal de Voyl	
3	C	X		
4	D	W		
	~~E~~	~~W~~		
6	F	V		
7	G	U		
8	H	T		
9	I	S		
10	J	R	Journal d'AV	j'ai lu du Rimbaud jusqu'à plus soif. Il avait tt compris, tout, mot à mot
11	K	Q		
12	L	P		
13	M	O		
14	N	N		
15	O	M		
16	P	L		
17	Q	K		
18	R	J	récit du flic	retour à PJ
19	S	I		
20	T	H		
21	U	G		
22	V	F		
23	W	D		
24	X	C		
25	Y	B		
26	Z	A	Jnal de Voyl = Voilà la fin	

reconstitution de la vie de V

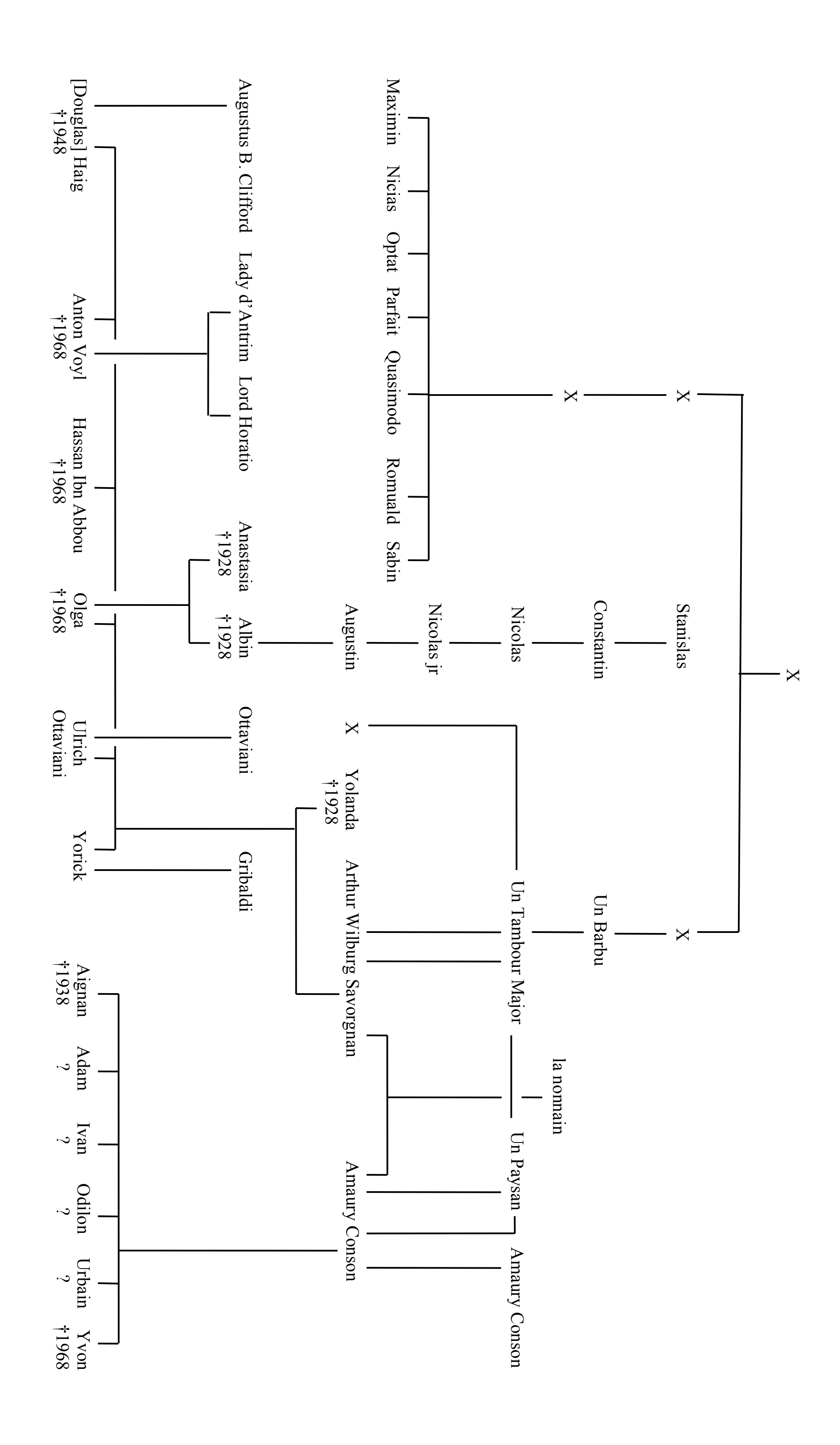
ou fouille chez lui — un fils, un cousin

Noya Noyau — y a-t-il un ayant-droit

Journal d'Urbain

crypto

Annexe 8 : transcription du tableau généalogique annexe du manuscrit « du Moulin »



Annexe 9 : transcription partielle du manuscrit n° 86, 1, 71 r° et v°

[n° 86, 71, r°]

la fin du J

- Solution ds un roman
- bout du jnal

qu'AV confia à un troubadour

On composa alors	MW
un pli qu'on posta à	MP
dix troubadours fort connus	RK
On obtint	RQ
dt nous publions ici	NA
	JL
	JR
	EJM

[n° 86, 71, v°]

